

LES PEINTRES DE MARIE



RAPHAËL. — Madone Sixtine.
(Musée de Dresde).

dom André BASQUIN, O. S. B.

Les Peintres de Marie

ESSAI SUR L'ART MARIAL





PARIS
PIERRE TÉQUI
LIBRAIRE-EDITEUR
82, RUE BONAPARTE, 82



Imprimatur

MECHLINIÆ, 8 DECEMBRIS 1912.

J. THIJS, CAN., LIB. CENS.

CUM PERMISSU SUPERIORUM



Ce livre est la réalisation d'un rêve longuement caressé. Ecrites d'abord pour le « Messager de la Très Sainte Vierge », ces pages ont été des plus goûtées par ses nombreux lecteurs, et nous avons été maintes fois sollicité de les réunir et de les publier en volume.

Leur auteur est un moine bénédictin de l'abbaye de St-Wandrille, à l'âme d'artiste et au cœur rempli d'amour pour Notre-Dame. Il a revu son texte primitif avec le plus grand soin et l'a complété, pour autant que le comportait un ouvrage de vulgarisation, dont le but est avant tout de faire mieux connaître et aimer la Très Sainte Vierge, moyennant ce qui a tant de charme sur nos cœurs : sa céleste beauté.

Et l'Ordre des Servites de Marie est tout heureux d'offrir à sa divine Fondatrice et Reine ce beau travail, en témoignage de filial amour et de suprême admiration.

Aug. M. LÉPICIER, O. S. M.

directeur du « *Messager de la Très Sainte Vierge* ».

Bruxelles, 1er Mai 1911.

Nous n'avons rien à ajouter à cette présentation. Nous félicitons l'auteur de son succès, et sommes heureux de lui en prédire un plus grand encore. Rien n'a été épargné pour faire de cette 2e édition une œuvre d'art plus digne de la Vierge « toute belle », de la « Mère du bel amour ».

A. L.

21 Novembre 1912.



TABLE DES MATIERES





Matri pulchrae dilectionis

En donnant au monde le type admirable d'une femme qui réunit en elle les joies de la maternité à la gloire d'une virginité sans tache, le christianisme a ouvert à l'art une source inépuisable de beauté, inconnue au monde païen. Celui-ci ne connaissait de la femme que le côté extérieur et la beauté plastique ; l'âme et ses sentiments lui étaient fermés. Le christianisme, au contraire, a fait pénétrer l'art jusqu'au plus intime de l'être humain et lui en a révélé toutes les délicatesses et toutes les grandeurs. Que peut-on imaginer ici-bas de plus pur et de plus gracieux qu'une vierge timide et chaste ? Mais en même temps, qu'y a-t-il de plus grand et de plus fort qu'une mère, surtout si la souffrance est venue, comme pour Marie, la couronner de son sanglant diadème ?

Quelle variété dans les épisodes divers qui ont signalé la vie de l'Incomparable ! Par conséquent, quel thème fécond n'offre-t-elle pas à l'imagination de l'artiste chrétien ? Tout, dans cette existence de Marie, est mystère ; tout, pour ainsi dire, y est prodige.

Marie est l'enfant désirée de parents longtemps stériles : sa naissance est la cause d'une joie indicible. Mais la grâce la pousse au Temple, où elle se cache tout enfant parmi les vierges consacrées au Seigneur. Après ces années d'obscurité, vient se placer le charmant épisode de son mariage virginal avec l'époux, désigné par un miracle. Puis c'est l'annonce du plus auguste des mystères, c'est la naissance de Jésus, l'adoration de la Crèche et les incidents

de la divine enfance, où se mêlent la joie et les pleurs. Marie s'efface alors un peu, car elle ne paraît qu'à de rares intervalles dans le récit évangélique, mais elle se montre au Calvaire comme la reine des martyrs. C'est au cénacle, priant avec les apôtres, que nous la retrouvons un instant ; dès lors, nous la perdons de vue, pour ne plus la retrouver que sur son lit de mort et dans les triomphes de son assomption et de son couronnement.

Mais les peintres de Marie ne se sont point contentés de nous retracer dans leurs chefs-d'œuvres ces sujets historiques. Ils ont parcouru le cycle des légendes populaires, ils ont fixé dans leurs tableaux le souvenir des miracles et des prodiges de la meilleure des mères. Et comme si cela ne suffisait point encore à leur piété et à leur amour, ils ont voulu nous montrer Marie dans sa royale majesté. Parmi les plus beaux tableaux des églises et des musées d'Italie, qui donc n'a pas admiré ces groupes de saints rendant leurs hommages et leurs adorations à un gracieux enfant qui leur est présenté par une jeune mère, assise sur un trône ? Conceptions charmantes et idéales, où se sont donné libre carrière la piété des donateurs et le génie des peintres.

Il nous faudrait sans doute plus d'un volume, si nous voulions traiter avec l'ampleur qu'elle mérite cette question si intéressante de l'Art marial. Mais ici nos prétentions sont plus modestes : nous voulons dire seulement à tous les fidèles de la Vierge quelle place importante notre Mère du ciel tient dans les arts et comment son image fut interprétée par les maîtres des différentes écoles artistiques.



La première édition de cet ouvrage s'étant rapidement écoulée en quelques mois, l'auteur se croit par là-même autorisé à en donner une seconde au public, qui lui a fait un accueil aussi bienveillant et aussi flatteur.

Les dispositions générales de la première publication ont été scrupuleusement respectées dans celle-ci : agir autrement aurait eu pour résultat d'en altérer le caractère. Cependant, comme on pourra s'en rendre compte en parcourant les pages de ce volume, les corrections nécessaires y ont été introduites.

Tous les articles ont été revisés avec soin, plusieurs ont été retouchés, d'autres paragraphes importants concernant certaines écoles et quelques peintres célèbres ont été ajoutés au texte primitif, dans le but de donner à ce modeste essai une plus grande valeur scientifique.

L'illustration a été également l'objet de soins spéciaux. On a choisi les clichés les plus beaux, principalement ceux qui ont été commentés.

L'auteur a tenu compte des critiques qui lui ont été adressées lors de la première édition, et dans une large mesure, il a cru y faire droit. Toutefois, en ce qui concerne l'attribution de certains artistes que revendiquent les critiques

belges contre les auteurs français, il pense pouvoir maintenir sa première opinion. Sans doute, Jean Malouel, le maître de Flémalle, le peintre de Moulins, sont nés en Flandre et ils gardent dans leur art quelque chose des traditions de leur pays d'origine. Qui pourrait le nier? Mais il y dans leur manière un faire plus indépendant qui évoque déjà l'esprit français. Pour emprunter ici une expression de M. Charles Lafenestre, un expert compétent, dont nul ne peut récuser l'autorité, c'est de l'art FRANCO-FLAMAND.

D'ailleurs, l'attribution de ces peintres à l'une des deux écoles rivales est une question litigieuse qui n'a pas encore reçu sa solution définitive.

C'est une question libre que l'on peut débattre, abstraction faite de toute préférence patriotique.

Puisse ce livre faire connaître et aimer la sainte Vierge, au moyen de sa céleste beauté, et surtout intéresser les jeunes gens à qui il est destiné et dédié.

A. B.



VAN DER WEYDEN. — Annonciation.

Chapitre Premier

LES PEINTRES DES CATACOMBES

Si l'on ajoute foi aux traditions d'une foule des sanctuaires dédiés à Marie, qui sont souvent le but d'un pèlerinage très suivi, un grand nombre des icones vénérées seraient dues au pinceau infatigable de saint Luc.

Cet évangéliste serait donc le premier peintre de Marie, dans l'ordre chronologique.

Mais cette tradition qu'acceptait avec confiance la foi naïve de nos pères a été fortement ébranlée depuis le XVIII[e] siècle et complètement révoquée en doute à notre époque. Un juif, comme S. Luc, pouvait-il être peintre ? et à supposer qu'il le fût, est-il possible qu'il ait peint autant d'images qu'on lui attribue? Tels sont les deux arguments qu'on a coutume d'opposer aux croyances traditionnelles, depuis dom Calmet.

Nous ne voulons point dissimuler ici la valeur de ces deux exceptions, mais ces arguments ne sont point toutefois sans réplique. Sans doute, un hébreu à qui la loi mosaïque faisait un crime de reproduire la créature vivante ne pouvait être peintre. Mais en était-il de même pour les juifs hellénisants, surtout

depuis que la Loi Nouvelle avait dégagé les âmes des liens de l'Ancien Testament ?

L'objection qui s'appuie sur le nombre considérable des images attribuées à saint Luc n'est point tout à fait sans solution plausible. Ne peut-on point penser, en effet, que l'apôtre-artiste a créé seulement quelques-unes des plus belles images de la madone, images qui ont été copiées ou modifiées dans la suite par des praticiens d'habileté diverse, et qui ont circulé dans le monde chrétien sous le nom de saint Luc ? N'appelle-t-on point souvent des madones de Raphaël certaines reproductions, qui n'ont souvent avec le peintre d'Urbin que des rapports très éloignés ?


Notre-Dame des Neiges.

Sans rejeter d'une manière absolue le sentiment qui fait du Saint un artiste et un peintre, ne pourrait-on point par exemple faire un choix parmi la foule des images qui revendiquent cette illustre origine et n'attribuer à l'artiste-apôtre que les plus belles images ?

On aimera toujours à croire que l'historien qui s'est surtout complu à nous parler de Marie et de la divine enfance est le même qui nous a transmis les traits augustes de la reine du ciel. C'est une pensée qui ne manque ni de poésie ni de grandeur.

Et parmi tous ces tableaux, comment ne point reconnaître cette origine apostolique à l'image vénérée à Rome, connue sous le nom de *Notre-Dame des Neiges* ?

Un travail sérieux, qui paraît bien documenté, a paru il y a quelques années sur cette question. Dans les pages de ce volume, l'auteur, un capucin de Paris, le R. P. Hilaire, a rassemblé tous les témoignages de la critique en faveur de l'opinion traditionnelle ; la lecture de cet ouvrage fait naître dans l'esprit une conviction solide et venge la tradition des attaques qu'on avait dirigées contre elle ; aussi bien nous suffira-t-il d'avoir signalé le livre du R. P. Hilaire et les conclusions qu'il renferme. Il nous faut maintenant donner une idée de la sainte image.

C'est l'idéal des images de la Vierge, c'est le tableau de l'intelligence, c'est l'image intérieure de la pureté et de la beauté parfaite.

Les deux figures de la mère et de l'enfant sont fort belles, avec des traits réguliers, mais un peu durs. La Vierge est vue de face, elle a les yeux grands, très ouverts et bien fendus, le nez est droit et bien régulier ; la bouche est très nettement et très régulièrement dessinée. Le voile qui couvre la tête et qui descend sur les épaules est bleu, trois petits filets d'or le rehaussent et lui servent d'ornements. La robe de la Vierge est rougeâtre ou d'un rouge brique avec une bordure jaune, mais sans collerette. La robe qui couvre complètement l'Enfant Jésus est de la même couleur que celle de sa Mère, mais sertie d'une bordure noire. Il bénit de la main droite, les deux doigts étendus, et de sa main gauche, il tient un livre.

Tel est ce groupe qu'il est impossible de contempler sans se sentir excité à l'amour et à la confiance, à la vénération et au respect.

Sans doute, au point de vue artistique, on peut ici formuler quelques critiques fondées : il y a de la sécheresse dans les lignes et pas assez de relief ; les épaules sont un peu serrées, les yeux un peu grands et un peu fixes. Mais que d'élévation et de sobriété dans toute la composition, quelles lignes suaves et suivies! et de tout cet ensemble ne se dégage-t-il pas un charme supérieur qui captive et qui retient les regards de l'artiste, comme ceux du fidèle serviteur de Marie? Aussi, quand on a voulu donner aux artistes chrétiens une image qui fût l'emblême de leur union, c'est cette madone qu'on a prise : aucun choix ne se justifiait mieux que celui-là.

C'est aux catacombes qu'il nous faut maintenant descendre. Les âges apostoliques et les temps de la primitive Eglise s'unissent et se confondent dans une même histoire de luttes sanglantes et de triomphants martyrs. Saint Pierre lui-même n'a-t-il pas commencé son apostolat dans ces mystérieuses retraites? Le cimetière Ostrien est encore vénéré aujourd'hui par les Romains comme le lieu où Pierre baptisait.

Les images du Christ et de la Vierge sont cependant assez rares dans ces souterrains. Il est facile d'expliquer cette rareté relative par la destination funéraire de ces lieux et le système de décoration symbolique qui y fut surtout usité. Cependant l'image de Marie s'y rencontre parfois. Précieux témoignage de la piété des martyrs envers leur souveraine ! Ces fresques, timides essais d'un art qui se renouvelait, nous sont précieuses à plus d'un titre, car elles répondent par avance aux ineptes calomnies de l'hérésie aux abois. Luther et ses disciples n'ont-ils pas eu, en effet, l'impudence de soutenir que le culte de Marie et celui des images étaient inconnus à la foi robuste des premiers âges ? Tandis que ces affirmations se propageaient, les hypogées chrétiens, protégés par un oubli séculaire, se découvraient et montraient sur leurs antiques parois, merveilleusement conservés, les témoignages authenti-

ques et irrécusables d'une foi et d'un culte invariables à travers les siècles !

On peut établir une double classification des images de Marie à l'époque catacombaire : les symboles et les scènes historiques.

Faut-il reconnaître une effigie de Marie dans ces *Orantes* qui prient, les bras et les mains élevés au ciel dans l'attitude douloureuse de la crucifixion? La plupart des auteurs catholiques, parmi lesquels il faut citer le R. P. Augustin Morini, des Servites de Marie, sont fortement inclinés à le croire, et non sans quelque apparence de raison. M. Grimouard de Saint-Laurent a écrit là-dessus une étude qui apporte une pleine lumière sur cette question. Nous résumerons ici les points principaux de la thèse qu'il défend.

Il est une femme, dit cet éminent archéologue, qui a réalisé dans sa personne l'idéal le plus parfait de tout ce qu'on peut exprimer par la figure de l'*Orante :* l'union avec Dieu, l'état de grâce, l'état de béatitude, l'état de virginité, le renouvellement de l'humanité dans la nouvelle Eve ; cette femme privilégiée, c'est la Mère de Dieu. Marie est donc le type le plus accompli de l'Orante. Mais pour que nous soyons en droit de voir en ces figures une image de la Vierge suppliante, il faut que ce symbole soit représenté avec un caractère de dignité et de généralité. Pour que ces deux conditions se réalisent, il faut que l'Orante occupe la place d'honneur, la position centrale, au milieu d'autres figures, dans un monument d'une certaine importance ; qu'elle ne soit désignée ni par un nom, ni par un costume, ni par d'autres accessoires qui se rapportent à une autre personne. Du reste, comme pour ôter toute équivoque, certains peintres ont pris soin d'écrire le nom de MARIA au-dessus de leurs plus beaux types.

Mais nous devons maintenant parler des peintures qui nous rappellent les scènes historiques, où la Vierge a sa place naturellement marquée.

Les artistes de l'époque catacombaire ont surtout reproduit la scène de l'Adoration des mages, tandis qu'ils ont laissé de côté l'Annonciation, sujet que le moyen âge traitera au contraire avec une prédilection visible.

Les cimetières de Priscille, de Domitille et de Marcellin renferment une dizaine d'Epiphanies, mais on n'y voit qu'une seule fois la scène de la céleste ambassade.

De cette unique Annonciation nous ne dirons rien, car aujourd'hui elle n'est plus qu'une ruine informe ; mais nous nous arrêterons quelque temps devant les adorations des mages et les groupes, aujourd'hui si connus, de la *Vierge au prophète*, au cimetière de Priscille, et de la *Vierge-Mère*, à la catacombe ostrienne.

La première peinture de l'Adoration des mages appartient au cimetière de Priscille ; elle occupe, dans la *Capella græca,* l'arc de voûte qui fait face à la porte principale ; mais c'est à peine si l'on peut distinguer sous un voile épais d'incrustation calcaire les formes bleuâtres de la Vierge assise, vers

qui trois jeunes hommes semblent courir ; quant à la figure de l'Enfant-Jésus, elle a disparu tout entière. La peinture du cimetière de Domitille est mieux conservée, elle offre ceci de particulier que les mages sont au nombre de quatre. Dans son genre cette scène est un petit chef-d'œuvre de grâce et de vie, où domine une gaie tonalité rouge.

Par contre, la fresque de l'hypogée de Marcellin est assez barbare comme exécution, et les mages ne sont plus qu'au nombre de deux. Les détails d'exécution diffèrent seuls ici, mais on peut déjà observer que les attitudes et les costumes des personnages offrent une certaine fixité. Aux Mages, le peintre a soin de conserver les vêtements orientaux. Marie est vêtue comme une matrone romaine ; quant à l'Enfant, parfois emmailloté, il est souvent nu.

Il n'est personne, quelque peu au courant des questions archéologiques, qui n'ait au moins entendu parler de la célèbre peinture du cimetière de Priscille.



Il s'agit d'un groupe composé de trois personnes et où l'on voit une jeune femme assise, la tête inclinée et maternellement souriante. Elle tient sur ses genoux un enfant nu, qui s'appuie d'une main sur sa poitrine et se retourne pour regarder en arrière. La femme est une belle Romaine, une ancêtre de ces beautés caractéristiques que l'on rencontre encore aujourd'hui dans la campagne de Rome. Ses bras vigoureux sont nus, son visage d'un ovale régulier s'encadre d'épais cheveux noirs que couvre à demi un voile transparent. Devant cette jeune mère se tient un homme, drapé dans le pallium des philosophes ; d'une main il tient un volumen, à demi effacé, de l'autre, il indique une étoile. Ce dernier détail ne manque point d'importance, car c'est cette étoile, nettement tracée au-dessus de la scène, qui a permis aux archéologues d'identifier ce personnage, d'allure assez mystérieuse. On a d'abord cru que l'artiste avait voulu représenter une famille chrétienne ou la sainte Famille. Mais ce n'était là que des hypothèses sans fondement, car ce n'est que beaucoup plus tard que saint Joseph apparaît dans l'iconographie chrétienne et il n'y en a pas d'exemples, certains du moins, dans les peintures catacombaires. Il fallait donc chercher à cette énigme une autre explication, et elle nous a été donnée par une autre fresque du même hypogée, où la même scène est reproduite, mais avec une variante qui supprime toute équivoque. Dans ce nouveau tableau, au lieu de l'étoile, on voit entre l'homme et la Vierge une construction en forme de double tour, c'est le symbole de Jérusalem. C'est la cité dont parle Isaïe : « *Surge, illuminare, Jerusalem, quia venit lumen tuum*

et gloria Domini super te orta est ». Cet ascète ou ce philosophe, contemplant la Vierge-Mère, serait donc le prophète Isaïe.

D'ailleurs, cet honneur n'était-il pas bien dû au voyant qui avait chanté tant de siècles auparavant la gloire essentielle de Marie : « Et voici qu'une vierge concevra et qu'elle mettra au monde un fils qui sera appelé Emmanuel, c'est-à-dire, Dieu avec nous ? »

C'est aussi une Vierge-Mère, mais isolée cette fois que l'on voit sur un arcosolium, dans les galeries du cimetière Ostrien, près de la Via Nomentana.

C'est la première fresque qui annonce cette attitude hiératique, qui sera immuablement conservée par les madones byzantines. Marie est figurée ici en Orante, attitude qui confirme d'une manière éclatante la thèse soutenue par M. Grimouard de S. Laurent ; elle est vêtue d'amples étoffes qui la drapent élégamment. Sur son opulente chevelure, apprêtée avec art, est posé un long voile qui descend sur ses épaules et sur sa taille. Quant au divin Enfant, il se présente devant sa mère et regarde le spectateur bien en face. Les lettres grecques X et P entrelacées, initiales du chiffre du Christ, sont peintes de chaque côté de ce groupe et en précisent avec évidence la signification. Par ces lettres, l'auteur affirme sa pensée de nous retracer l'image de Jésus et de sa Mère et non point un symbole quelconque. Tout cet ensemble est empreint d'une majesté imposante et solennelle, que tempère agréablement une grâce pleine de douceur et d'attirance.



Chapitre Deuxième

LES MADONES BYZANTINES

Il n'est peut-être point d'Eglise qui ait eu pour Marie une dévotion aussi tendre et aussi enthousiaste que l'Eglise d'Orient. Des montagnes de Palestine et de Syrie, patrie de la Vierge, jusqu'aux îles de l'archipel grec et aux sommets des monts helléniques, une immense acclamation a retenti pour saluer la Panagia, la *Toute-Sainte*. Aujourd'hui encore, malgré le froid du schisme, qui depuis Cérulaire et Photius désole ces contrées, cette filiale dévotion a gardé son antique ferveur. Byzance malgré sa révolte est restée fidèle à Marie, et l'Eglise moscovite, son héritière, a gardé religieusement ces traditions de pitié, et sa prière s'épanche abondante au pied du trône de la Mère de Jésus.

Mais si la liturgie gréco-russe est restée en possession de son riche *Théotokion*, qui termine chacun des tropaires de l'office divin, comme la doxologie en l'honneur de la sainte Trinité conclut nos psaumes, l'art grec n'a conservé aucune image de Marie, capable de retenir les regards du critique. Etrange lacune chez une nation qui a produit des sculpteurs comme Phidias

et Praxitèle, des peintres comme Apelle et Zeuxis! C'est l'histoire dogmatique qui donnera la clef de cette énigme, qui se rattache au problème de la querelle iconoclaste, un des événements capitaux de l'histoire universelle.

Bornons-nous ici à donner sur cette question les notions les plus élémentaires, mais suffisantes néanmoins pour éclairer nos lecteurs.

A la veille du mouvement iconoclaste, qui a si profondément troublé les VIII[e] et IX[e] siècles, l'art chrétien était entièrement constitué. Né dans les catacombes, où il consolait surtout les fidèles persécutés, en remettant sous leurs yeux les espérances et les joies de l'au-delà, il s'était transformé après le IV[e] siècle et s'était alors chargé de retracer la merveilleuse épopée chrétienne sur les murs de la basilique et les conques des absides. Cet art avait surtout un caractère pédagogique. Suivant la parole du grand pape saint Grégoire, c'était le livre toujours ouvert où les pauvres, les ignorants et les illettrés apprenaient les principaux épisodes de la divine histoire.

Mais bientôt on fit un pas de plus, on entoura ces images d'un véritable culte religieux, d'autant plus ardent qu'on attribua à quelques-unes une origine miraculeuse. On s'agenouilla devant elles, on les encensa, c'est sur elles qu'on prêta les serments les plus inviolables ; quelques dévots allèrent même jusqu'à choisir les images de saints comme parrains de leurs enfants. Incroyables excès d'une piété sincère mais peut-être mal entendue, que l'on aimerait à révoquer en doute, si de graves historiens, peu suspects de mensonge ou d'exagération, n'étaient venus témoigner de leur existence ! Aussi bien quelques esprits, soucieux surtout de la pureté de la doctrine, crurent-ils sage et opportun de réagir contre des errements qu'ils estimaient coupables. On ne sut point alors garder une juste mesure et ces réformateurs allèrent trop loin dans les manifestations de leur zèle. Voulant éviter un écueil, ils se brisèrent contre un autre. Incapables de distinguer l'usage de l'abus, ils finirent par condamner ce culte comme une pernicieuse idolâtrie. Sous l'influence des novateurs, des bandes fanatiques dévastèrent les basiliques chrétiennes, qui à cette époque devinrent aussi nues et aussi froides que le sont aujourd'hui les temples calvinistes. L'Eglise aurait perdu sa couronne d'art et de beauté si Dieu, qui ne voulait pas qu'elle perdît cette partie de son patrimoine n'avait suscité des docteurs comme saint Jean Damascène et saint André de Crète pour venger le culte des saintes icônes. Des martyrs scellèrent de leur sang la doctrine catholique, bientôt fixée et confirmée par les conciles et les papes. C'est ainsi que le culte légitime des saintes images finit par triompher des obstacles qu'on lui opposait. Depuis lors, l'Eglise grecque a, sur ce point, inviolablement gardé la doctrine orthodoxe.

Cependant les luttes avaient eu dans ces contrées trop de vivacité, pour qu'il n'en restât point quelque trace dans la pratique et dans la discipline. C'est ainsi que l'on y rejette toute image en relief et en ronde-bosse. La

peinture seule est admise. Les penseurs légitiment cette préférence de la peinture à la sculpture, lorsqu'ils nous disent, non sans raison, que la première est plus idéale et plus spiritualiste que la seconde, parce que plus immatérielle, plus délicate et aussi plus fragile.

Mais ces controverses devaient laisser une empreinte bien plus profonde encore sur la pratique même de l'art : c'est en effet à l'influence théologique des docteurs de Byzance qu'est dû cet art hiératique et immuable où presque rien n'est abandonné à l'invention de l'artiste, et dont les formules sont précises comme le dogme. Qui ne se souvient du portrait qu'a tracé de l'art byzantin un brillant écrivain français, artiste lui-même dans l'âme? « Le » mérite de l'artiste, écrit Théophile Gautier, ne consiste pas, dans l'école » byzantine, à inventer, à se montrer original, mais à retracer de la manière » la plus fidèle les types consacrés. Les costumes, les proportions des figures » sont arrêtés d'avance. La nature n'est jamais consultée, la tradition indique » la couleur de la barbe et des cheveux, s'ils sont longs ou courts, la nuance » des vêtements, le nombre, la direction et l'épaisseur des plis. L'artiste est » l'esclave du théologien. Son œuvre que copieront ses successeurs est elle- » même la copie de celle de ses prédécesseurs. L'artiste grec est asservi aux » traditions comme l'animal à son instinct. Il fait une figure comme l'hiron- » delle son nid ou l'abeille sa ruche. Ni le temps, ni le lieu ne sont rien à » l'art grec; au XVIIIe siècle, le peintre moréote continue et calque le peintre » vénitien du Xe, ou le peintre athonite du Ve ou du VIe siècle. »

Ce jugement est encore aujourd'hui rigoureusement vrai du peintre athonite et de l'iconographe russe, du moins pour le peintre religieux, car la peinture historique et civile s'est émancipée depuis la seconde moitié du XIXe siècle.

La peinture religieuse de la Russie contemporaine s'est également libérée des entraves traditionnelles ou théologiques, si bien qu'aujourd'hui on distingue deux tendances dans les œuvres d'art ecclésiastique ; tandis que ceux des artistes qui sont restés fidèles aux vieilles traditions reproduisent encore des images conformes aux anciens modèles, il existe aujourd'hui des tableaux religieux d'une inspiration plus libre et plus personnelle. La piété populaire des Grecs et des Moscovites est restée fidèle aux anciennes icônes.

C'est méconnaître la première loi de l'art, qui vit surtout d'inspiration et de liberté, que de promulguer des règles aussi absolues. C'est pourquoi bien peu de ces images méritent de la part du critique autre chose qu'une mention rapide. Pour être juste, disons cependant que ce qui manque du côté de l'art est compensé par le sentiment de la piété. Ces icônes sur fond d'or et au regard fixe inspirent la vénération, car les imagiers russes se sont éloignés de toute idée de réalisme. L'habitude, aujourd'hui répandue dans toute la Russie, de couvrir les icônes de plaques métalliques, est un des résultats les

plus curieux de cet idéalisme à outrance. Ces plaques sont découpées de façon à ne laisser voir que les visages, les mains et les pieds. Elles sont, il est vrai, ouvragées et simulent les contours des diverses parties du corps humain qu'elles recouvrent, mais elles ne satisfont guère le sentiment du beau. Au reste, cet usage est d'une date relativement récente, puisqu'il ne dépasse pas le milieu du XVIIIe siècle. Jusque-là, on savait mieux respecter les peintures religieuses : on se bornait à les enchâsser en des cadres en métal. L'habitude de les revêtir de plaques découpées témoigne de la décadence de l'art et peut-être considéré comme un mouvement rétrograde dans la voie du formalisme.

La célèbre icône de Notre-Dame de Vladimir offre un très riche spécimen du genre de décoration que nous venons de critiquer. Cette œuvre du XII[e] siècle conserve à peine quelques filigranes de sa monture primitive : le reste date d'une époque beaucoup plus moderne. Hormis les carnations, on n'aperçoit que de l'or, de l'émail, des pierreries et des perles fines. Du même genre est aussi la miraculeuse image de N.-D. de Czenstochowa, en Pologne.



Notre-Dame de Vladimir.

Les contrées occidentales ont été plus sobres et les images de Marie qui nous sont venues de Byzance sont restées, pour ainsi dire, dans leur pauvreté première : témoin cette Vierge honorée sous le nom de Notre-Dame du Perpétuel Secours, que l'on peut considérer comme un type parfait des images de l'école gréco-russe.

On nous permettra peut-être de décrire ici cette peinture, aujourd'hui populaire et connue d'un grand nombre de fidèles. Quelle est l'église évangélisée par les Pères Rédemptoristes qui n'en possède pas une reproduction plus ou moins artistique?

Sur un fond d'or éclatant apparaît la Vierge, portant sur son bras gauche l'Enfant divin. Son front, qu'auréole un nimbe artistement ouvragé, est cou-

vert d'un voile bleu sur lequel rayonne une étoile. Un bandeau enveloppe et cache la chevelure. Le voile s'entr'ouvre pour laisser voir une tunique rouge, aux ourlets brodés d'or. Les ombres et les plis (particularité de la peinture byzantine) sont accentués par des filets d'or.

Une auréole moins riche entoure la tête de l'enfant Jésus. Il est vêtu d'une robe verte, retenue par une ceinture rouge, et cachée en partie sous un grand manteau jaune foncé.

Une douce mélancolie ou mieux une sainte tristesse se dégage de tout l'ensemble. L'Enfant divin, au lieu de porter ses regards vers sa Mère ou de les incliner vers la terre, les tient fixés sur un ange qui lui présente quatre clous et une croix avec l'inscription INRI. Cette vision terrible le jette dans un véritable effroi. Ses petites mains serrent la main droite de sa Mère, comme pour implorer secours et protection, et, dans le sentiment de sa frayeur, la sandale du pied gauche se détache et n'est plus retenue que par une courroie.


Notre-Dame du Perpétuel Secours.

A droite de la madone, on voit un autre ange portant dans ses mains un vase d'où s'élèvent la lance et le roseau surmonté d'une éponge.

Cette scène répand sur le visage de Marie une douleur profonde, mais une douleur calme et résignée, qui est bien de nature à apaiser et à fortifier les âmes des fidèles, qui aimeront à reporter leurs regards sur cette image.

A notre avis ce tableau est un des chefs-d'œuvre les plus caractéristiques de cette catégorie des représentations de Marie, et, à ce titre, il méritait d'être étudié avec soin.

Mais avant de terminer cette seconde partie de notre étude sur l'art marial et avant d'aborder celle des préraphaélites et des primitifs, il nous faut dire au moins un mot des manifestations artistiques qui ont honoré Marie pendant les siècles du moyen âge.

Sans doute, les sculptures des cathédrales et les miniatures des vieux mis-



Notre-Dame de Fontenelle (XIVme siècle)
Essai de restauration de l'ancienne Madone de l'abbaye de S. Wandrille, en Normandie, par l'artiste miniaturiste M. J. Juvet.

sels mériteraient des monographies étendues, mais cette attention nous entraînerait trop loin et nous ferait sortir du cadre que nous nous sommes tracé.

Disons cependant quelle a été notre émotion quand nous avons feuilleté dans les bibliothèques publiques ces monuments de la piété de nos ancêtres.

Ces images, autrefois décriées, sont désormais appréciées à leur juste valeur, et avec raison, car elles témoignent d'un art complet, en pleine possession de ses moyens. Quelle richesse et quelle harmonie dans le coloris ! Quelle finesse dans les traits ! Quelle fraîcheur enfin dans ces scènes qui illustrent le texte sacré avec tant d'à-propos ! La vérité archéologique n'est point toujours respectée dans les costumes des personnages ou dans les paysages qui les entourent, mais quelle piété dans leur expression et souvent quelle parfaite exactitude dans leur geste. Sans doute, un critique méticuleux pourrait trouver à redire à l'anatomie de tel ou tel corps, à l'ordonnance de telle ou telle scène, mais il serait désarmé devant l'intensité de vie, qui se dégage de ces tableautins, dont quelques-uns sont de pures merveilles de grâce et de fraîcheur.

La Vierge occupe une place d'honneur dans ces compositions, où on la représente toujours jeune et frêle dans les mystères de sa divine maternité. Quelquefois aussi, préludant aux compositions des

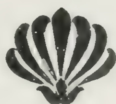
maîtres italiens de la Renaissance, ces artistes inconnus des cloîtres nous montrent dans leurs petits chefs-d'œuvre Marie assise sur son trône et entourée de saints personnages.

Ces peintures des vieux manuscrits, d'abord confinées dans les lettres initiales des chapitres, grandissent peu à peu et finissent par envahir la page entière. C'est l'apogée de cet art, qui s'émancipe bientôt et qui forme les peintres des premières fresques. Ces relations étroites entre les enluminures des bibles et des missels et les fresques des primitifs ont frappé tous les observateurs et les critiques d'art. Taine n'a fait en somme que résumer une appréciation générale, lorsqu'il nous dit, dans son *Voyage en Italie*, que les fresques du Beato Angelico ne sont que des miniatures agrandies.

Quoi qu'il en soit de cette considération, nous pouvons dire que l'enluminure et la miniature ont été la formule la plus complète de l'art pictural à l'époque médiévale.

La sculpture fut plus lente à rivaliser avec la peinture. Mais aussitôt que les *ymaigiers* surent manier avec quelque souplesse le ciseau du praticien, quelles œuvres charmantes ces artisans, anonymes pour la plupart, ne léguèrent-ils pas à la postérité? Car ce sont ces inconnus qui ont fait sourire à la porte de nos cathédrales ces jeunes femmes dont le diadème et le manteau royal nous font connaître l'illustre origine, tandis que leur bras gauche soutient le gracieux Enfant, cause de cet innocent bonheur.

Ce n'est toutefois que vers le XIVe siècle que ces madones eurent cette vie que nous admirons. Auparavant elles souriaient moins et elles étaient plus majestueuses et plus imposantes : les plis des vêtements étaient lourds et les gestes conservaient une gaucherie archaïque, on sentait que la virginale image n'avait pas encore complètement secoué les langes de pierre qui la tenaient enserrée. Mais à mesure que la technique se perfectionnait, que l'artiste devenait plus maître de son métier, les plis du vêtement apprirent à tomber avec plus de grâce et de souplesse, tandis que la statue semblait s'animer sous le souffle du génie. C'est ainsi que l'on arriva à créer ces madones, qui resteront désormais comme le type idéal de la plus aimable des mères.



Chapitre Troisième

LES PRIMITIFS ITALIENS

Giotto — Fra Angelico

Les œuvres des miniaturistes qui ornent les bibles et les vieux missels, celles des *ymaigiers* qui sont la gloire de nos cathédrales ont rempli une lacune importante dans notre essai sur l'Art marial. Sans ces maîtres anonymes, nous eussions dû franchir un trop long espace de temps sans pouvoir mentionner une image vraiment digne de Marie; mais grâce à ces humbles créateurs de véritables chefs-d'œuvre, nous avons trouvé une brillante transition pour passer de l'antiquité catacombaire et de l'époque byzantine aux siècles plus féconds des primitifs et des préraphaélites.

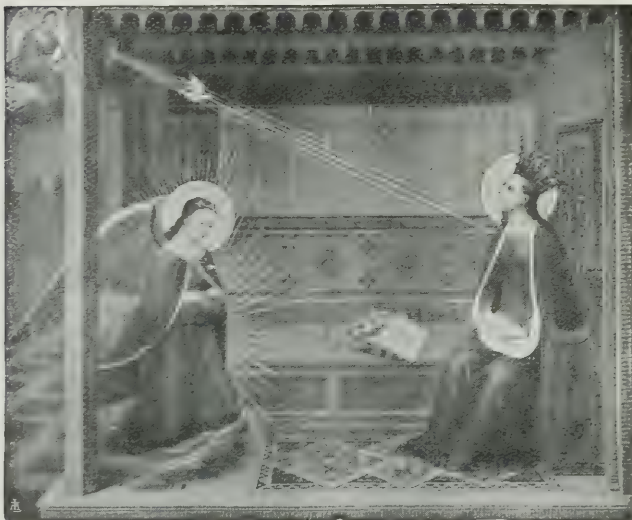
Pendant toute la période du haut moyen âge, si profondément troublée par la dissolution de l'empire de Charlemagne et l'invasion des Normands, on n'eut pas assez de loisirs pour s'adonner à la culture des arts, qui sont, nul ne l'ignore, le luxe et l'ornement des temps pacifiques. Mais aussitôt que les différents états de la chrétienté furent de nouveau affermis, une nouvelle vie artistique commença à se développer et à s'épanouir.

Cette renaissance ne fut nulle part ailleurs plus précoce qu'en Italie: les

ruines des antiques monuments, les traditions fidèlement transmises de générations en générations, le tempérament du peuple italien, les exigences du culte catholique, les libertés municipales, qui faisaient de chaque cité comme autant de capitales de républiques indépendantes : tout en un mot préparait ce réveil. Le feu sacré existait donc, caché sous la cendre ; il ne demandait qu'à jeter de nouveau un vif éclat. Mais quel devait être l'instrument de cette résurrection?

On l'ignorait encore. Certains auteurs ont bien signalé comme cause de cette première renaissance les rapports des Italiens avec les nations orientales. C'est bien là un facteur qu'il ne faut point négliger, mais il faut reconnaître que c'est à la double influence de saint Dominique et de saint François que l'on doit attribuer cette grande œuvre.

Les Dominicains et les Franciscains, qui avaient surtout en vue la rénovation religieuse de l'Italie, ne voulaient négliger aucun moyen de moralisation, et pour atteindre ce but, ils se montrèrent résolus d'employer les arts. N'était-ce point là une entreprise vraiment digne d'être louée ! Le Beau n'est-il point le sentier le plus radieux pour amener les hommes à croire tout ce qui est vrai, comme à pratiquer tout ce qui est bien !



Fresque de l'Annunziata. — Basilique Servite, Florence.

Les peintres, on le sait, ont toujours été les historiens des illettrés, et pendant toute cette époque primitive, ils eurent le bon esprit de n'enseigner aux hommes que les meilleures leçons.

A mesure que s'élevaient les palais communaux et seigneuriaux, les églises, les universités et les baptistères, les artistes y dressaient leurs échafauds le long des murailles fraîches. Ils y racontaient avec enthousiasme la piété des saints et la gloire des héros ; toujours l'image de Marie occupait la place d'honneur dans ces compositions. Est-il besoin de le dire? Son image était celle que le peintre traitait avec le plus de soin.

Malgré tout, les peintres de cette époque sont restés plus ou moins les élèves de Byzance, il y a toujours dans leur manière quelque trace de froideur et de sécheresse.

La fresque de l'*Annunziata* vénérée dans l'église Servite de Florence fait une heureuse exception à cette règle. Son auteur, nommé Bartolomeo, doué d'un talent hors de pair, lui permettait de devancer son époque. Sans doute la tradition de ce sanctuaire veut que les traits de la madone soient l'œuvre miraculeuse des anges, et à ce titre elle échappe à la critique. Mais le reste du tableau est de notre ressort. Admirons donc comme il convient la fraîcheur du coloris, la délicatesse des nuances, l'harmonie qui se dégage de ce merveilleux ensemble. La composition tout entière est d'une auguste simplicité qui n'exclut point une grâce attirante. Quant aux têtes des personnages, elles sont vraiment surnaturelles. Michel-Ange proclamait le génie humain impuissant à peindre une image comme celle de la Vierge et d'atteindre une telle élévation.



Cimabue — Madone.
Santa Maria Novella, Florence.

Cependant les artistes s'émancipèrent peu à peu; l'histoire des arts a gardé le souvenir de l'enthousiasme qui saisit les habitants de Florence, lorsqu'ils furent admis à contempler la Vierge de Cimabue (1250?), aujourd'hui encore conservée dans l'église de Santa Maria-Novella. Charles d'Anjou avait visité l'atelier du maître, honneur alors envié, et il en était sorti frappé d'admiration ; mais, quand le tableau fut exposé aux regards du peuple, cette admiration devint presque du délire, et spontanément, une procession s'organisa pour conduire en triomphe la madone de la demeure du peintre au trône qui lui était préparé dans l'église (1267). Cette Vierge entourée d'anges est certainement un des monuments les plus vénérables de l'art florentin au XIII[e] siècle. Un certain air de dignité bienveillante, naïvement répandu sur un visage moins rigide, une certaine souplesse recherchée dans l'attitude, enfin la fraîcheur dans le coloris des chairs, tout cela faisait un agréable contraste avec le froid et rigide hiératisme.

Tout le reste de l'œuvre de Cimabue gardera l'empreinte ineffaçable de ce premier essai ; toutefois le maître ne procéda qu'avec une grande circonspection.

Son élève, Giotto (vers 1300), achèvera l'œuvre émancipatrice.

« C'était, dit M. Lafenestre, un vrai type de florentin, à la fois indépen-

dant et prudent, d'une imagination haute et souple, d'une raison toujours présente, un tempérament vif et joyeux, un esprit caustique ». Qu'y a-t-il d'étonnant que Giotto, avec toutes ces qualités, ait fait faire à la peinture italienne ses progrès définitifs et qu'il l'ait orientée dans la voie qu'elle suivra désormais?

Qui ne connaît, au moins par la gravure, la partie la plus considérable de l'œuvre de Giotto? N'est-ce point lui qui a tracé dans l'église d'Assise cette merveilleuse épopée franciscaine qui l'immortalisera et portera son nom jusqu'aux siècles les plus éloignés? Mais ce n'est point son œuvre d'Assise qui doit nous arrêter maintenant. C'est dans cette splendide chapelle de l'Arena à Padoue que nous devons aller l'étudier.



GIOTTO. — Fuite en Egypte.
Basilique d'Assise.

C'est là en effet que Giotto représenta, en une série de quatorze fresques, les principaux épisodes qui résument la vie de Marie. De l'avis de tous, ces peintures sont des œuvres exquises qui resteront toujours comme des modèles achevés de fraîcheur et de grâce. C'est ici que viendront se rajeunir les inspirations des artistes lassés de n'être que des savants. Ici tout est simple et naturel, les attitudes vivantes et expressives, les draperies pleines de souplesse, les groupes harmonieux et bien pondérés.

C'est à ces qualités que l'on reconnaît un art inspiré par une étude approfondie de la nature, jointe à une intelligence émue de l'art antique. La nature, c'est le maître par excellence de l'artiste, et l'art antique, c'en est le plus habile interprète.

Ces qualités expressives ont fait aussi toute la gloire de Giotto, si bien que

Vasari voulant lui décerner un éloge parfait n'a cru pouvoir mieux dire que Giotto n'a été le rénovateur de l'art que parce que plus que tous les autres artistes, ses contemporains, il a su mettre de la bonté dans les visages.

La décoration de la chapelle de l'Arena n'est point la seule œuvre où Giotto ait retracé les gloires de la Vierge. On doit à son infatigable pinceau plusieurs *Piétà*, des *Couronnements* et des *Vierges-mères* ; aujourd'hui ces peintures sont un peu partout dispersées dans quelques églises d'Italie ou dans les musées de l'Europe. Dans toutes, on reconnaît les types créés pour les fresques : toujours l'auteur est à la recherche de l'expression, car, ainsi que l'on a dit, c'est la vie, plutôt que la beauté, qui était le but des efforts de Giotto.

Quant aux personnages, si leurs attitudes sont toujours très naturelles et souvent très nobles, on leur reproche en général leur stature un peu courte et ramassée, défaut qui nuit quelque peu à l'élégance.

Giotto laissa après lui une nombreuse postérité de disciples, qui s'engagèrent résolument dans la voie qu'il leur avait frayée. Sans doute, l'histoire de la peinture a recueilli les noms de ces hardis pionniers de la Renaissance, la critique a examiné leurs œuvres en détail : nous ne nous attarderons pas ici à refaire ce travail, quelque peu étranger à notre sujet, c'est pourquoi nous ne les mentionnerons point dans ces pages. D'ailleurs, si ces artistes ont obtenu quelque renom, aucun cependant n'est arrivé à cette consécration du talent qui s'appelle la gloire universelle, aucun d'eux aussi n'a eu un génie égal à celui de FRA ANGELICO DA FIESOLE (1337-1455).

Quelle évocation de mysticisme et de beauté ce nom n'emporte-t-il pas avec lui ! Fra Angelico est le plus chrétien et le plus théologien de tous les peintres. Mais, hâtons-nous de le dire, la théologie qui l'inspire, ce n'est point l'aride science des écoles, c'est plutôt celle de l'amour et de la prière. Fra Angelico priait longuement avant de se mettre au travail, et le travail n'était pour lui que la prolongation de la prière, si bien que, parfois, on le surprenait en extase devant l'image que son pinceau venait de créer.

L'ensemble de son œuvre est considérable, mais c'est surtout dans les cellules du couvent de Saint-Marc, à Florence, qu'il faut aller étudier ses chefs-d'œuvre, car c'est là qu'il a pour ainsi dire laissé le meilleur de son génie. Le type de ses madones est uniforme : c'est toujours, nous dit Taine, une jeune fille simple et pure qui vient de recevoir l'hostie. Les ardeurs tranquilles du baiser eucharistique semblent encore embraser ces âmes, car ce sont surtout des âmes qu'a peintes le Beato.

L'ange de la peinture pouvait-il avoir d'ailleurs de son art une autre conception, un autre idéal ? Nous ne pouvons que difficilement le penser, car ce qu'il voulait avant tout c'était édifier, élever les esprits et les cœurs de ceux qui seraient appelés à regarder et à goûter les créations de ses pinceaux. Loin de lui la préoccupation d'éblouir les hommes par l'étalage d'une science pro-

fonde de l'anatomie ou par l'impeccable perfection du modelé. Toutes ces adresses il les estimait vaines, frivoles ou même dangereuses, car il visait plus haut. Aussi bien tout son effort d'artiste consista-t-il surtout à imprimer aux visages des bienheureux qu'il peignit, les sentiments les plus parfaits de la contemplation ou de l'extase. Avec quel bonheur réussit-il, nous le savons, car ces expressions n'étaient point imaginaires : Fra Angelico les avait saisies sur les visages des religieux qui l'entouraient.

Mais ce fut surtout la Reine des Cieux qu'il peignit avec succès. N'est-il point superflu de dire ici qu'il fut le meilleur peintre de la Mère du divin Amour ? Mais entre tous les mystères que son pinceau reproduisit avec le plus de fréquence et de prédilection il faut noter l'*Annonciation*. Marque touchante d'affection d'un fils de Dominique, d'un apôtre de l'Ave Maria et du Rosaire !



FRA ANGELICO. — Annonciation.
Académie, Florence.

On connaît de fra Angelico sept compositions où il a représenté la Salutation Angélique. Si quelques-unes de ces œuvres ont péri sous l'effort du temps et des hommes, le plus grand nombre a heureusement échappé aux ravages des siècles.

Faut-il vanter ici les qualités artistiques de ces compositions ? Devons-nous redire après tant d'autres critiques combien les profils de Marie, qui sont représentés dans ces tableaux, sont purs et délicats, combien ils sont expressifs et doux, avec quel art le peintre a traduit les sentiments d'amour, de respect et de soumission qui animaient la Vierge au moment où elle prononçait le *Fiat* suprême. Faut-il insister sur la beauté du paysage ou des architectures qui encadrent chacune de ces scènes ?

Une pensée plus haute va nous retenir. Celle de la valeur dogmatique de ces représentations. Différentes scènes nécessaires, quelques détails expertement choisis montrent que le peintre était pourvu de connaissances dogmati-



Fra Angelico. — La Vierge à l'Etoile

ques approfondies : ici, c'est la scène de l'expulsion du paradis, qui apparaît à travers les colonnettes du portique, qui encadre la scène principale ; là, c'est un emblème qui rappelle les vertus de la Vierge, enfin c'est une attitude expressive de l'ange ou de la jeune Vierge qui nous traduit exactement les pensées d'adoration qui doivent animer les âmes ferventes à la contemplation d'un mystère aussi écrasant que celui de l'Incarnation du Verbe de Dieu.



FRA ANGELICO. — Couronnement de la sainte Vierge.
Louvre, Paris.

On pourra oublier bien des tableaux, que l'on se souviendra de cette incomparable *Madone à l'étoile*, qui ravit le spectateur par sa grâce virginale et qui appelle si spontanément la prière sur ses lèvres. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer ici, de l'éclat du coloris, de l'élégante pureté des draperies ou de l'expression mystique de la jeune mère, car ce qui frappe spécialement c'est la jeunesse de Marie.

Mais que dire du *Couronnement de la Vierge*, un des plus incomparables joyaux du musée du Louvre ? De l'avis des critiques, de l'aveu même de tout le monde, des visiteurs qui se pressent devant ce tableau, cette page sublime

est l'œuvre capitale du peintre angélique. Vasari s'en est fait l'écho le plus autorisé, lorsqu'il nous dit en parlant de cette sublime composition :

« Fra Angelico s'est surpassé lui-même dans ce tableau où Jésus couronne » Notre-Dame, au milieu d'un chœur d'anges, au milieu d'une foule de saints » et de saintes, si variés par leurs attitudes et leurs expressions qu'on sent à » les regarder un plaisir et une douceur infinis. Il semble que si les esprits » bienheureux avaient un corps, ils ne pourraient être autrement, car non » seulement tous les saints et les saintes rassemblés dans ce tableau sont » vivants et de la plus douce physionomie, mais le coloris tout entier semble » de la main d'un saint ou d'un ange pareils à ceux qui s'y trouvent repré- » sentés. »

D'autres écrivains ont poussé plus loin leur admiration pour ce tableau que le naïf historien de la peinture italienne, puisqu'il s'en est même trouvé un, Auguste Schlegel, pour écrire tout un volume sur ce thème unique.

Mais si admirable que soit le *Couronnement* du Louvre, il nous semble surpassé de beaucoup par celui de la galerie de Florence. Quelle magnificence dans cette gloire rayonnante, au milieu de laquelle se trouvent le Fils et la Mère! Cette scène a quelque chose de plus aérien, de plus céleste et de plus surnaturel que celle qui est au Louvre. Les figures d'anges et de saints qui sont assemblés autour du groupe principal ont autant de splendeur et de beauté.

Le Beato n'a point seulement retracé les joies maternelles de Marie ou les honneurs rendus à sa royauté, mais encore il en a peint les douleurs. Le *Crucifiement* était d'ailleurs un de ses sujets préférés, et Marie n'est-elle point un des personnages essentiels du drame du Golgotha?

Ce serait le cas d'examiner comment le bienheureux artiste a interprété la douleur. Chez lui ce sentiment n'a aucune violence, c'est un ineffable mélange de douleur et de sérénité qui pénètre jusqu'au fond de l'âme. On dirait que le bon moine a peint ces scènes du Calvaire avec des sourires baignés de larmes. Cela ne nous révèle-t-il pas la délicatesse attendrie avec laquelle il a médité son sujet?

A la différence de ses contemporains, qui ne savent pas conserver à la Vierge éplorée et défaillante la noblesse qui devait en être inséparable dans l'excès même de la plus poignante douleur, le moine artiste a su se préserver de ce naturalisme par l'élévation des sentiments et des pensées qu'il a imprimés sur le visage de Marie. On sent, en un mot, qu'une sublime espérance est là pour tempérer cette amère douleur. Quoique les primitifs, ainsi que nous venons de le dire, n'aient pas évité complètement l'écueil du naturalisme dans l'expression de la douleur, il faut faire cependant une noble exception pour Giotto, qui, lui aussi, a su garder quelque surnaturelle grandeur à ses *Mater Dolorosa*. Toutefois, ici, ce n'est point l'espérance qui semble animer Marie, c'est plutôt l'héroïsme de la corédemptrice : ces vierges douloureuses surmontent héroïquement leurs souffrances pour le salut du monde.



Fra Angelico. — Couronnement de la sainte Vierge.
Offices, Florence.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES PRIMITIFS FLAMANDS

Van Eyck — L'Ecole de Bruges

Si le mouvement de la Renaissance primitive s'est fait sentir d'abord en Ombrie et en Toscane, la Flandre ne s'y est point montrée étrangère. A elle est échue la gloire de trouver un nouveau procédé de peinture, appelé à une haute fortune. C'est aux frères VAN EYCK de Bruges que l'on attribue la découverte de la peinture à l'huile, vers 1410. Désormais la fresque solennelle et monumentale verra son empire diminuer peu à peu et finir par être désertée : abandon que plus tard Michel-Ange, ce robuste génie, ne cessera de déplorer comme une déchéance artistique ; les lourds panneaux de bois ne seront plus que rarement employés, mais ce sera la toile qui garnira le plus souvent les chevalets des peintres, et ceux-ci trouveront dans ce mode artistique le moyen d'exprimer leurs nouvelles conceptions plus souples et déjà plus modernes.

Qu'il nous suffise d'avoir signalé cette révolution dans la technique, sans nous y attacher plus longuement. Ce n'est point d'ailleurs cette histoire qui est le sujet de nos études, mais les images de la Vierge.

Les Van Eyck : Hubert Van Eyck (1366-1426) et Jean Van Eyck (1386-1440) ont un autre titre que leur découverte pour être mentionnés ici. Leur chef-d'œuvre : « *l'Adoration de l'Agneau mystique* », gloire de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, ne les a-t-il pas mis au rang des plus illustres ?

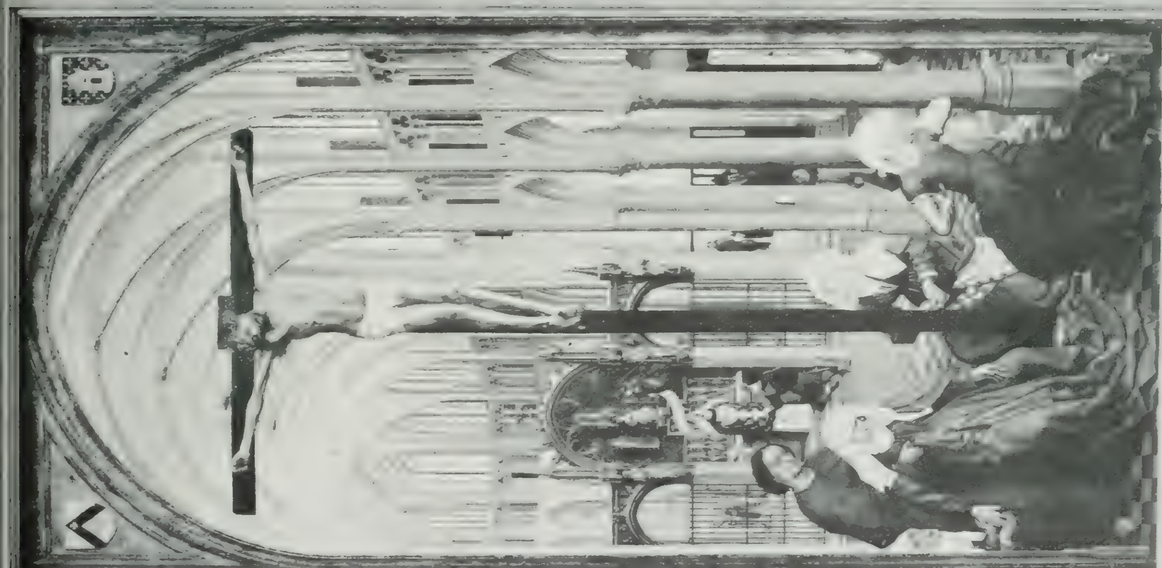
Ce polyptique, composé de plus de vingt panneaux où figurent près de trois cents personnages, est considéré à bon droit comme le chef-d'œuvre de l'école de Bruges. C'est à la fois une vaste synthèse théologique et le premier ouvrage de la peinture moderne.

Malheureusement cet ensemble, par suite des plus funestes circonstances, a été dispersé et fractionné : Gand, Berlin et Bruxelles s'en sont partagés les fragments. A Gand, on voit le panneau central : c'est là que Marie se trouve près du Père éternel Le peintre l'y a représentée comme une jeune reine, candide et gracieuse, d'une beauté surnaturelle qui justifie ces paroles enthousiastes de l'Ecriture : « Elle était » très belle, d'une » beauté et d'une grâ- » ce incroyables qui la » rendait ravissante à » tous les yeux ».



Van Eyck. — La Madone.
Fragment du retable de S. Bavon.

Sur une opulente chevelure blonde, qui descend en flots sur le cou et les épaules, est placé un riche diadème où s'épanouissent les lis, emblème de la pureté; le front est haut et bien pur ; les yeux à demi-baissés se portent sur un livre qui semble absorber toute l'attention de la Vierge ; le nez est droit et dessiné d'un trait ferme, la bouche légèrement entr'ouverte est petite et gracieuse. Quant au vêtement bleu, il est opulent et riche et savamment drapé. Pouvait-on mieux traduire par la peinture, que ne l'a fait ici Van Eyck, l'idée qu'on doit se former de la reine des cieux ? Nous


l'ignorons, mais ce que nous savons bien, c'est que rien ne peut autant charmer que cette beauté flamande, idéalisée par le peintre.

Ce n'est pas la seule fois que la Vierge Marie est représentée dans le vaste ensemble du polyptique destinée à la cathédrale de Gand : elle figure encore sur les volets extérieurs du retable qui se trouvent aujourd'hui au musée de Berlin : l'*Annonciation* en était le sujet principal.

Voici comment un critique décrit cette partie du chef-d'œuvre des Van Eyck :

« L'*Annonciation* complète la série des sujets représentés sur les volets extérieurs. L'artiste n'a pas modifié les données traditionnelles. Enveloppé d'un grand manteau blanc, richement brodé d'or et retenu par une agrafe de pierres fines, l'ange Gabriel s'avance vers la Vierge, en tenant dans sa main la tige d'un lis blanc, de l'autre il salue Marie. Celle-ci, vue de face et agenouillée, est chastement drapée dans un vêtement blanc dont les plis épais retombent autour d'elle. Les mains croisées, les yeux levés au ciel, elle manifeste son humilité et son abandon à la volonté divine. Au-dessus de cette scène plane la colombe, emblème du divin Esprit. Les seconds plans sont éclairés par des fenêtres gothiques, par lesquelles on aperçoit des toits d'apparence modeste avec des pignons qui se découpent sur un ciel pâle. »

On doit encore à Van Eyck d'autres peintures où figure la Vierge, plusieurs Adorations des Mages, la Vierge triomphante, et saint Luc faisant le portrait de la madone. Ce sont autant de pages immortelles, qu'on ne peut qu'admirer pour l'éclat du coloris et la science du dessin. Nous terminerons cependant par une critique : nous trouvons quelque peu vulgaires les traits de la madone dans cette dernière œuvre. Enfin nous ne parlerons que pour mémoire de la Vierge au donateur du Louvre. L'authenticité de cette œuvre est contestée, à juste titre, selon nous. On n'y reconnaît point Van Eyck, sa chaude et brillante palette.

L'impulsion donnée par Van Eyck fut si forte, que l'on peut dire sans exagération que l'école flamande n'eut pas d'autre maître jusqu'au moment où se manifestèrent Rubens et Van Dyck. Tous les peintres de l'époque primitive se proclamaient volontiers disciples de l'auteur de l'*Agneau mystique*. Cependant ils ne l'ont point servilement imité, et, tout en s'inspirant de lui et en le prenant pour guide et pour modèle, chacun a su conserver son indépendance artistique.

C'est à Bruges qu'il faut aller étudier ces maîtres : jamais cadre plus splendide n'a semblé plus propre pour enchâsser tant de merveilles.

Bruges, fin joyau d'art gothique sur le velours vert des campagnes flamandes, où tout parle du passé !... Les rues, pour la plupart silencieuses et calmes, sont bordées de maisons originales, aux pignons pointus, curieusement construits. Ici, points de ces répétitions banales, comme dans nos villes modernes ; mais les caprices heureux d'une imagination habile à combiner un

harmonieux ensemble de lignes variées. Chacun des carrefours, où sourit la Vierge-Mère, abritée sous un dais ogival, réserve au visiteur une pittoresque surprise: tantôt, c'est un canal, dont les eaux vertes, où s'ébattent des cygnes blancs, baignent le pied des maisons; c'est une place irrégulière et déserte, où l'herbe pousse légère et fine entre les pavés; là, c'est l'enclos recueilli du béguinage; enfin ici, c'est le quartier plus animé et plus vivant de la grand'place, où se dresse fièrement le beffroi de la halle. Ce vieux témoin ces luttes bourgeoises est devenu bien pacifique. Son bourdon n'appelle plus les citoyens à la conquête des libertés municipales ; il ne sonne plus que pour les festivités heureuses, et c'est joyeusement que son carillon égrène ses notes claires tous les quarts d'heure.

Mais que dire des églises si curieuses et si intéressantes que l'on trouve ici? La basilique du Sauveur, celle de Notre-Dame, la chapelle du Saint-Sang, ne sont pas seulement les sanctuaires de la piété, mais encore de nobles abris pour l'art des vieux maîtres. Thierry Bouts, Roger Van der Weyden, Hugo Van der Goes, forment les anneaux de cette chaîne qui commence avec Van Eyck et se termine par Memling. Ces maîtres se recommandent par les mêmes qualités, et, ajouterons-nous, se reconnaissent aux mêmes défauts. Chez tous, c'est le même éclat dans le coloris, la précision du détail et la sincérité dans l'exécution, mais chez tous aussi ce sont les mêmes personnages, silhouettes grêles, têtes allongées, attitudes raides, expressions immobiles et conceptions réalistes.

Roger Van der Weyden (1399-1464), connu aussi sous le nom de Rogier de la Pasture, est la principale gloire de l'art brabançon. Il naquit à Tournai et fut élève de Pierre Campin. Sauf quelques dates, on ignore tout de sa vie. Mais ses tableaux témoignent de sa maîtrise incomparable de dessinateur et de la puissance dramatique de ses compositions. Il a été surtout peintre des affres de l'Homme-Dieu. On a de lui des *Crucifixions* et des *Descentes de Croix* où l'expression navrante de la Mère des Douleurs arrache des larmes. Les *Sept Sacrements* du musée d'Anvers est une œuvre, vantée surtout pour la variété des épisodes, la richesse du coloris et la finesse du dessin.

Van der Goes (140?-1482) est un peu plus idéaliste que ses rivaux, et cela il le doit à ses aspirations qui firent de lui un moine dans le couvent du Rouge-Cloître, près de Bruxelles. Dans sa *Nativité*, la Vierge est agenouillée, en adoration devant le divin Enfant, des anges richement vêtus de brocart, se mêlent aux personnages historiques.

Thierry Bouts (1381-1475), au contraire, représente Marie comme une jeune flamande, aux vêtements opulents, assise sur le seuil d'une fabrique gothique en ruines, qui, si nous en croyons la gravure que nous possédons, reçoit d'un air assez ennuyé les hommages que les visiteurs adressent au nouveau-né.





MEMLING. — Le mariage de sainte Catherine
Bruges. — Hôpital de saint-jean.

Bouts est encore un pur gothique, tandis que Van der Goes peut être considéré à bon droit comme un prophète et un précurseur de la Renaissance.

Mais le roi incontesté de tous les peintres de cette époque, c'est MEMLINC, un des plus grands peintres flamands, et le continuateur des Van Eyck.

Si l'on en croit une légende qui s'est formée autour de cette gloire, Jean Memling serait un de ces génies malheureux sur lequel on aimait autrefois à verser des larmes. Suivant cette tradition, Memling aurait d'abord été soldat. A la suite d'une blessure reçue dans une bataille, il serait entré à l'hospice Saint-Jean ; n'ayant pas de quoi défrayer les sœurs de cet asile et d'ailleurs s'y trouvant fort bien, il serait resté dans cette maison pendant dix ans et y aurait laissé en paiement ses chefs-d'œuvre. Tels sont les principaux éléments du conte.

Mais ce récit, que d'autres aventures scabreuses rendent encore plus mouvementé, est désormais rangé parmi les légendes apocryphes, grâce aux découvertes de l'archéologue anglais James Weale. Les documents exhumés par cet écrivain démontrent jusqu'à l'évidence que cette biographie romanesque n'a d'autre source que la verve plus ou moins poétique de quelques auteurs, qui ont transformé l'illustre artiste en personnage de fantaisie et l'ont transporté, sur les ailes de leur imagination, à des distances incommensurables de la vérité et de l'histoire.

La vie de Memling est plus simple. Né à Mayence vers 1430 ou 1440, l'artiste se fixa à Bruges, après avoir fait son apprentissage à Bruxelles, dans l'atelier de Roger Van der Weyden. On ne connaît point d'autres incidents de sa vie que l'exécution de ses chefs-d'œuvre, et l'on sait enfin qu'il mourut en 1494, laissant trois enfants mineurs, possesseurs d'une honnête aisance bien proche de la fortune.

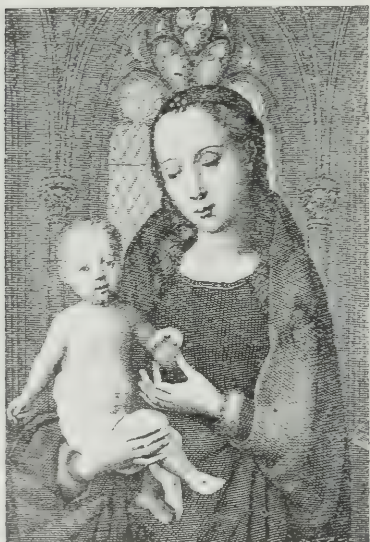
Toute la vie de Memling se concentre dans son œuvre. Qui ne connaît, au moins par oui-dire, ses portraits et ses triptyques? Memling a été lui aussi un peintre admirable de la madone : comme Van Eyck, il s'est plu à célébrer la *Vierge glorieuse* et à agenouiller aux pieds de son trône de brocart les donateurs et leurs familles. Son chef-d'œuvre dans ce genre est à Bruges, à l'hôpital St-Jean, où nous avons pu l'admirer : nous voulons parler du *Mariage mystique de Sainte Catherine.* Dans cette œuvre splendide, Memling a donné toute la mesure de son génie. Moins savant et moins robuste que Van Eyck, il est plus sensible et plus élégant, son coloris est d'un éclat, d'une richesse et d'une résonnance que ne le cèdent à aucun autre. Tout d'ailleurs dans ce tableau, comme dans les autres exposés, dans ce petit musée, est d'un rendu merveilleux : ce n'est pas de la peinture que nous avons sous les yeux : c'est du velours véritable, c'est de la soie authentique qui habillent ces personnages.

Sur un trône orné d'une riche étoffe, la Vierge est assise, tenant sur ses genoux le divin Enfant. Deux anges soutiennent une couronne au-dessus de

la tête de leur souveraine. A droite, sainte Catherine, vêtue comme une princesse, d'une robe traînante de brocart et d'un corsage blanc, ouvert sur les côtés pour laisser passer des riches manches de velours rouge, est agenouillée aux pieds de Marie. C'est vers cette sainte que l'Enfant Jésus se tourne pour passer à son doigt l'anneau nuptial. Derrière ce groupe, un ange célèbre les mystiques fiançailles, en chantant des hymnes joyeux. Plus bas, se trouvent saint Jean-Baptiste, l'apôtre saint Jean et sainte Barbe. Sur les volets de droite et de gauche, car ce tableau est un triptyque, le peintre a retracé le martyre de Baptiste et une des visions de Patmos.

Tel est le chef-d'œuvre admiré à Bruges, mais que peut le verbe humain pour en redire les incomparables beautés !

Rembrandt, ce Titan de l'art, a dit un jour cette parole énergique : « La peinture n'est point faite pour être flairée ». Rien de plus vrai ni de plus juste, surtout quand il s'agit de la grande peinture monumentale des fresques, où l'effet s'obtient plutôt par la vue de l'ensemble que par l'observation des menus détails. Mais tel n'a pas été l'avis de nos Flamands, qui ont poussé leurs œuvres avec la plus scrupuleuse minutie, au point que c'est à la loupe qu'il faut étudier leurs tableaux, si l'on veut se rendre compte de leurs procédés. On les a blâmés de cette méthode, nous le savons, mais ils ont obtenu par là des effets extraordinaires d'une vie intense. Certains de leurs personnages, comme le chanoine Georges van der Paelen, que l'on peut voir au musée de Bruges, semblent se détacher de leur cadre et vivre. Il en est de même pour Memling, du moins pour ce que nous avons vu à l'hôpital Saint-Jean. C'est donc avec la loupe que nous étudierons l'*Adoration des Mages,* la *Vierge à la pomme* et surtout la *Mater Dolorosa,* sur les joues de laquelle semblent rouler de véritables larmes.



MEMLING. La Vierge à la pomme.
Bruges. — Hôpital saint-Jean.

Mais que dire de la *Châsse de sainte Ursule ?* Un admirateur enthousiaste de ce chef-d'œuvre n'a pas craint de dire que cet admirable édicule suffirait pour justifier un voyage à Bruges. Cette exagération est bien près de la vérité, car il semble que Memling se soit surpassé ici, tant pour le fini de l'exécution que pour le groupement des scènes et le choix des épisodes.

L'histoire de sainte Ursule est étrangère à notre sujet ; aussi bien, malgré

tout notre regret, nous ne ferons que signaler ce chef-d'œuvre : nous nous arrêterons plus longuement à considérer la madone qui se trouve sur l'un des pignons de la châsse. Manifestement, c'est la *Madone à la Pomme* du diptyque voisin, qui a servi d'étude à l'artiste pour cette nouvelle création, mais combien cette dernière lui est supérieure ! Le coloris en est beaucoup plus riche et plus chaud, la pose plus gracieuse et en même temps plus vive et plus animée. Cette madone, comme les autres du même auteur, se montre à nous comme une fleur de poésie, pleine de suavité.

« Memling, dit M. Wauters, a créé un type féminin inconnu jusqu'à lui, disparu depuis. Ses Vierges, auxquelles des anges en dalmatique offrent des fleurs ou des fruits en jouant de la harpe ou du luth, ses belles saintes en robes de brocart et en jupe traînante, ne sont pas seulement des copies réelles et mondaines de la femme brugeoise de son temps, ce sont aussi des emblêmes de grâce, de distinction, de recueillement et de virginité. Si leur front bombé ne répond plus à l'idéal que nous nous faisons aujourd'hui de la beauté, voyez leurs sentiments : quelle candeur céleste ! quelle béatitude ! quel charme indicible ! Personne en Flandre n'avait encore vu aussi profondément et peint avec autant de cœur. »

Qu'on nous permette d'ajouter encore cette nouvelle citation ; mieux que tout autre, cette appréciation de Crowe formule le jugement définitif sur notre peintre : « Les peintres d'aujourd'hui pourraient étudier avec avantage le ton harmonieux, doux et vrai que Memling a su donner à son coloris. On en est si charmé qu'on oublie presque le défaut inhérent à ce maître, c'est-à-dire le manque de clair-obscur et le peu d'épaisseur de sa couleur ».

Mis il est d'autres Flamands qui, eux aussi, se sont faits les PEINTRES DE MARIE et que nous devons citer. Pourrait-on oublier sans injustice *Gérard Van der Meeren* (1450-1512), *Jean Schooreel* (1496-1561), *Pierre Pourbus* (1510-1583), *Blondeel* (1500-1559), qui semblent vraiment avoir rivalisé d'ardeur pour enrichir et parer les principaux sanctuaires de l'ancienne capitale des Flandres ?

Le lecteur ne doit pas s'attendre à trouver ici un catalogue complet des œuvres de ces maîtres, mais plutôt une vue d'ensemble critique : notre but n'est point de rédiger un guide de touriste. Ne serait-ce point empiéter sur le domaine d'autrui ? Toutefois cette réserve ne nous empêchera point de signaler les tableaux qui nous ont paru les plus curieux et les plus dignes d'attention, et à ce propos, de faire quelques remarques personnelles.

C'est avec une sorte de prédilection que ces peintres semblent avoir traité les douloureux épisodes du Calvaire : les *Crucifixions*, les *Dépositions de Croix*, les *Mater Dolorosa* sont répétées un assez grand nombre de fois dans la cathédrale : mais si le sujet paraît uniforme, chacun des peintres a su le traiter d'une façon personnelle et inédite, si bien que le critique pourrait s'arrêter longuement devant chacun sans risquer de tomber dans des redites.

A la cathédrale de Saint-Sauveur, dans le tableau qui orne la chambre des marguilliers, on pourrait signaler la persistance d'un procédé du haut moyen âge, qui consiste à écrire dans des banderolles, élégamment déroulées, les paroles qui sont censées sortir de la bouche des personnages. Naïf artifice du peintre, qui semble n'avoir jamais assez pris de précautions pour faire comprendre sa pensée ! Au premier plan de ce curieux travail, la Vierge est en prières aux pieds d'un crucifix. Ce n'est pas la mère désolée du Calvaire que nous avons sous les yeux, mais une jeune enfant timide et douce, dont l'oraison semble bien près l'extase. Son jeune et charmant visage, d'une douceur et d'une pureté parfaite, est auréolé d'un nimbe lumineux, qui lui donne un rayonnement surnaturel. Combien attachante est cette figure, seuls ceux qui l'ont vue de près peuvent le dire !

C'est au contraire la douleur maternelle, dans tout ce qu'elle a de plus poignant et de plus passionné, que le peintre a traduit dans le tableau qui décore la chapelle de Sainte-Barbe. Quelle passion dans ces yeux levés au ciel ! avec quelle émotion ne sent-on pas que Marie étreint ici le corps exsangue de son Fils et de son Dieu ! C'est l'expression d'une douleur surnaturelle, on sent que cette souffrance n'est point désespérée, et dans ces regards qui se dirigent vers les cieux il y a de la résignation et de l'espérance. Sans doute, la Vierge est plongée dans le plus douloureux abîme d'amertume — jamais, nous le savons, aucune douleur ne fut semblable à la sienne — mais la confiance est là pour soutenir cette Mère.

A ce titre, ce tableau n'est point seulement une œuvre d'art superbe, solide et d'une parfaite tenue, c'est encore une leçon de morale chrétienne : un encouragement et un réconfort au milieu des douleurs de cette vie.

Ah ! sans doute, plus d'une mère éprouvée sera venue prier ici, devant cette chapelle du transept, et sera retournée à son foyer plus courageuse, plus résignée et aussi plus forte.

Faisons toutefois une réserve. Est-ce que le peintre n'aurait pas vieilli la sainte Vierge plus que ne le comporte la tradition communément acceptée ? C'est une critique de détail qui n'atteint aucunement la valeur artistique de ce tableau, bien au contraire : cette étude de vieille est admirable.

Les critiques ont cru d'abord que cette belle et forte page était une œuvre originale d'Hugo van der Goes, mais une étude plus approfondie leur a fait reconnaître une main étrangère ; toutefois l'inspiration du maître a trouvé un fidèle interprète, car le practicien inconnu du XVI[e] siècle a fait preuve d'une habileté de copiste peu ordinaire.

C'est devant une autre *Vierge des Douleurs* qu'il faut encore nous arrêter quelques instants. Un problème d'attribution, analogue à celui que nous venons d'examiner, se pose ici. Cette figure isolée qui se détache sur un fond d'or est-elle bien de Van Eyck, comme l'indique la date et la mystérieuse



GÉRARD DAVID. — Vierge entourée de saints.
Musée de Rouen.

signature qui figurent au bas du tableau: (J. E. 1460)? On l'a cru longtemps, mais la science moderne a rejeté cette hypothèse, c'est donc un obscur artiste qui est l'auteur de ce chef-d'œuvre. Car c'est là une œuvre de valeur que certains maîtres renommés n'auraient pas dédaigné de signer. Oh! comme il serait à plaindre celui qui pourrait voir cette peinture sans émotion! C'est qu'il ne comprendrait rien à l'art, et que le spectacle de la douleur la plus navrante le laisserait indifférent et froid! Pour nous, ce tableau nous a lonment retenu, car dans cette femme, dont le vêtement à larges plis fait penser involontairement à la mante des religieuses, nous avons reconnu Marie revenant à Jérusalem, après le drame du Calvaire. La douleur est moins tumultueuse que dans la *Descente de Croix*, ci-dessus examinée : la sainte résignation que fait naître en nous l'habitude de la souffrance a accompli son œuvre : elle a calmé la tempête soulevée par l'épreuve; mais, malgré tout, la douleur n'en reste pas moins profonde et poignante.



Eglise Saint-Sauveur. — La Mère de douleurs.
Attribué à Van Eyck

L'expression de la douleur de Marie est encore accentuée par le gonflement des joues : *Facies mea intumuit a fletu.* Enfin les mains longues et effilées sont supérieurement peintes.

Gérard van der Meeren est aussi un peintre du Golgotha. Est-ce à la richesse du coloris ou bien à l'exactitude du dessin que doit aller notre admiration? Problème délicat que nous nous abstiendrons de trancher de peur de nous aliéner les sympathies des coloristes ou celles des dessinateurs. Toutefois nous ne pouvons nous abstenir de formuler une critique — oh ! bien bénigne! N'y aurait-il pas ici quelques poses un peu forcées et peu naturelles? C'est un léger défaut qui ne doit pas nuire à l'estime que nous devons faire de cette belle œuvre.

Suivant une habitude assez commune aux primitifs, l'artiste a réuni dans un même panneau trois scènes, trois épisodes de la même action ; en réalité nous avons ici un triptyque. Mais le peintre a triomphé de cette difficulté.

volontairement cherchée, en concentrant tout l'intérêt, et en faisant converger vers le crucifix toutes les lignes directrices de son œuvre, si bien que le spectateur n'est point choqué de la diversité des épisodes : son attention se porte naturellement sur la scène centrale, que les deux épisodes latéraux préparent et achèvent avec beaucoup de naturel.

Un paysage pittoresque, qui rappelle vaguement ceux de la Meuse, fait le fond de la composition : ce décor naturel donne de la vie et remplace avec avantage les fonds d'or traditionnels. Van der Meeren devait être un esprit indépendant, car il prend beaucoup de liberté avec les données scripturaires. La sainte Vierge ne se tient plus debout au pied de la croix, comme nous l'apprend l'Evangile, mais sous le coup de son émotion elle s'évanouit et elle tomberait à la renverse, si l'apôtre bien-aimé ne se trouvait à propos pour la soutenir. Ce n'est point non plus Marie qui reçoit le corps de son Fils détaché de la croix, c'est saint Jean, tandis que la Vierge s'agenouille auprès, comme dans les *Nativités*.

C'est peut-être pour donner plus d'intérêt humain à sa composition que le peintre a cru pouvoir l'interpréter ainsi, mais si le drame y a certainement gagné au point de vue réaliste, ne serait-ce peut-être pas un peu au détriment de la piété? Ici la Corédemptrice du genre humain, qui offre au Très-Haut la victime d'expiation disparaît aux yeux du spectateur pour faire place à une mère ordinaire, dont les entrailles s'émeuvent à la vue des souffrances de son Fils bien-aimé.

Complétons ce tableau de l'art flamand primitif en nommant au moins les principaux maîtres qui en sont l'honneur.

GÉRARD DAVID (1460-1523). — Hollandais de naissance, ce peintre vint de bonne heure à Bruges pour y apprendre son art. Il fut, croit-on, un élève de Memling et sut si bien imiter son style que par suite d'une confusion, qui l'honore, on attribua souvent les œuvres de l'élève à la main du maître. Gérard David fut un italianisant. Son chef-d'œuvre qui est Rouen : *Une Vierge entourée de Saints,* traduit excellemment cette tendance. Là, suivant M. Wauters, il donne aux visages féminins une douceur pleine de grâce et de mélancolie. Au palais municipal de Gênes on voit un triptyque qui représente la *Sainte Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Benoît et saint Jérôme.* Ce qu'il faut admirer ici c'est le coloris — qualité essentielle de tous les Flamands — et la beauté des figures.

JEAN MOSTART (1474-1551) doit être considéré comme le dernier gothique flamand. Très peu connu jusque dans ces derniers temps, il émerge désormais de l'oubli où il paraissait être enseveli. Bruxelles conserve son chef-d'œuvre une *Adoration des Mages.* Il unit en lui le talent de Memling et de Bouts.

JEAN GOSSAERT (1470?-1541) plus connu sous le nom de *Mabuse,* où l'on



reconnaît avec quelque bonne volonté le nom de Maubeuge, sa ville natale, est un des peintres les plus illustres de cette série. Coloriste de premier ordre virtuose de la technique, il déploie dans son *Adoration des Mages*, récemment entrée (1911) à la National Gallery de Londres, les ressources d'une imagination féconde et tous les déploiements du luxe et de la richesse. Ce que l'on peut lui reprocher c'est une grande pauvreté de sentiment et d'idéal.

Mais, écrit M. Hymans, quand on possède au degré de Mabuse la perfection dans l'exécution matérielle on peut sans exagération être proclamé un grand artiste.

L'église Notre-Dame de Douai possède le polyptique qui était autrefois à l'Abbaye d'Anchin et qui reste le plus beau titre de gloire de JEAN BELLEGAMBE (?-1530). Cette *Adoration de la Sainte Trinité* qui se développe en neuf panneaux est sans doute la plus magnifique vision que nous puissions avoir ici-bas de la Jérusalem céleste. La madone, dont la figure domine toute cette auguste assemblée, manque il est vrai de caractère ; elle est loin de celle de Van Eyck, mais son attitude est bien celle de la prière recueillie et de l'extase ; son vêtement n'est point drapé sans grâce.

QUENTIN METSYS (1466-1531), le forgeron d'Anvers, sera le dernier nom que nous citerons avant de clore définitivement ce chapitre. Après lui la série des peintres gothiques sera bien terminée : les grands maîtres, dont Rubens est le plus illustre génie, pourront venir ensuite. Le mysticisme et la piété ne sont pas le but des efforts de ce peintre. Toutefois M. de Bosschère dit de lui que, comme peintre religieux, il sentait la beauté et surtout la douceur des scènes et des personnages que traduisait son pinceau et qu'il atteignait parfois jusqu'au pathétique le plus sublime.

Chapitre Cinquième

LES MAITRES ALLEMANDS

Albert Dürer

L'historien catholique de l'Allemagne, Janssen, a soutenu que c'était sa patrie qui avait initié la Flandre et le reste du monde à la culture et à la pratique des arts. C'est là un de ces paradoxes nombreux qu'il faut attribuer au chauvinisme un peu trop cambattif de cet auteur.

Il suffit de comparer les dates où parurent les artistes de valeur dans les deux contrées pour s'en convaincre. Il est donc naturel d'entretenir nos lecteurs de l'art allemand primitif, après leur avoir parlé de leurs illustres compatriotes. De plus, nous serons brefs : la liste des peintres germaniques n'étant point surchargée de noms.

Si l'art des premiers maîtres de l'école de Cologne : Meister Meissen, Meister Wilhelm (vers 1380) et surtout Stephan Lochner (1390-1451) ne révèle aucunement l'influence des artistes flamands, dans la suite, l'école allemande n'est pour ainsi dire qu'une branche de l'art flamand.

Meister Wilhelm est-il l'auteur de la série des Vierges conservée au musée de Cologne, ainsi qu'à Munich et à Berlin? « Ce problème, lisons-nous dans

le *Musée d'Art*, n'a pas été résolu. Ce qui est certain, c'est que les Vierges en question, d'un grand charme de coloris, quoique d'une facture molle et d'un modelé estompé, forment un groupe à part, sans nulle trace d'influence flamande. On les reconnaît à leur tête ronde, à leur bouche mignonne, à leurs yeux noyés de langueur, à leur chevelure d'un blond de miel. Rien de plus flou, rien de moins écrit. »



Lochner. — Vierge du retable de Cologne.

Après Wilhelm, parut Stephan Lochner, véritablement le prince des peintres colonais, qui acheva, vers 1435, du vivant de Jean van Eyck, l'œuvre la plus importante de la peinture allemande au moyen âge, le fameux tableau du Dôme de Cologne, représentant l'*Adoration des Mages*.

Lochner, surnommé le fra Angelico allemand, s'est plutôt complu à rendre les sentiments de l'âme, de préférence à la vérité matérielle des figures. Ces qualités et ces défauts se rencontrent à un haut degré dans le tableau de la « *Vierge au Buisson de Roses* », qui est conservé aujourd'hui au musée de de Cologne, dont voici la description sommaire :

Enveloppée d'un manteau d'azur à larges plis et d'une robe de même nuance, Marie est assise sur un gazon fleuri. Une opulente chevelure blonde descend en longs flots sur son dos, un riche diadème la couronne. L'Enfant Jésus, complètement nu, est assis sur les genoux de sa Mère, il tient une pomme dans sa main gauche. Le groupe de la mère et de l'enfant est entouré d'une foule gracieuse d'esprits célestes qui se livrent aux occupations les plus diverses : les uns chantent en s'accompagnant d'instruments de musique, les autres cueillent des fleurs et des fruits et en font hommage au charmant « *Gottkind* ».

Le reproche que l'on pourrait formuler ici, ce serait l'indécision et l'imperfection du dessin.

D'abord idéaliste, l'art allemand devint rapidement réaliste. Après Lochner, l'école de Cologne elle-même se laisse gagner par l'influence flamande. C'est Colmar qui est alors le vrai centre de l'école du Haut-Rhin, dont le grand maître est MARTIN SCHONGAUER (1450-1491). Ses ouvrages, dont la *Vierge au Buisson des Roses*, à l'église St-Martin de Colmar et sa *Descente de Croix*, au musée de cette ville, sont plus ou moins inspirés de Van der Weyden ; ils respirent la grâce et le recueillement.

A Schöngauer se rattache ZEITBLOM, d'Ulin, mort en 1517, peintre profondément religieux et séduisant, malgré ses incorrections.

C'est HOLBEIN (1460-1518), qui a donné le plus grand éclat à l'école d'Augsbourg. Nous le citons ici pour sa Vierge, dont l'original se trouve au château grand-ducal de Darmstadt et une bonne réplique au musée de Dresde. C'est, dit-on, son œuvre capitale. Mais dans cette jeune mère aux longs cheveux blonds, ceints d'une couronne royale, il ne faut point chercher le type surnaturel des madones de fra Angelico, ou la beauté italienne, mais un peu terrestre, de celles de Raphaël, car c'est une vierge du Nord, une vierge protestante, dépouillée de toute auréole.



HOLBEIN.
La Madone du Bourgmestre.
Château de Darmstadt.

C'est ainsi que l'école allemande du XVIe siècle interprétera ce thème d'une Vierge Mère.

LUCAS CRANACH (1472-1553), protestant sectaire, ne pourra concevoir Marie que comme une jeune mère, gracieuse et belle, il est vrai, mais sans grandeur, ni élévation.

Mais ALBERT DURER (1471-1528) relèvera ce type, abaissé par le protestantisme, et nous donnera, surtout dans ses Vierges isolées, le modèle achevé de la beauté morale : car, il faut le reconnaître, rarement l'artiste saura lui donner cette beauté plastique, si recherchée par les Italiens. Ce sera toujours une jeune allemande, aux cheveux épandus en longues nappes sur les épaules, fins et flottants, pénétrés des lumières de l'auréole ou chargés d'une couronne somptueuse. Souvent Marie sera assise dans une campagne, sur un banc, ou sur une pierre, au pied d'un arbre ou d'une haie rustique. Le peintre enfin aimera à la représenter donnant le sein à l'Enfant Jésus ou l'amusant avec quelque fruit, quelque animal léger et soumis, ou comique en ses caprices :



DURER — Jésus dit adieu à Marie.

souvent un oiseau, parfois un singe.

Outre ces madones isolées, l'illustre graveur a retracé les principaux épisodes de la vie mariale. Il l'a fait avec cette finesse de trait, qui est à la fois sa principale caractéristique et le désespoir de ses imitateurs et de ses disciples. Ce sont des scènes bibliques, traitées avec beaucoup d'esprit et de réalisme, où Marie ne joue qu'un rôle tout à fait secondaire. Ce qu'il y a là de plus intéressant ce sont les détails des draperies, qui eux seuls suffiraient à faire reconnaître l'artiste, sans que l'on soit obligé de chercher le glorieux monogramme qu'il avait adopté comme signature.



Chapitre Sixième

L'ANNONCE DE L'AGE D'OR

Les Préraphaélites

Les splendeurs artistiques de la Flandre et de l'Allemagne ne peuvent cependant nous faire oublier celles de l'Italie : « Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles », chanté par Gœthe, sera toujours la terre privilégiée des beaux-arts. C'est donc vers cette heureuse contrée que nous allons porter nos pas pour y admirer les œuvres de ceux qui ont fait hommage de leur talent à la Reine des cieux. Là, toutes les cités sont des centres pour les peintres : Florence, Sienne, Rome, Venise, ont été les chefs-lieux d'autant d'écoles qui ont produit les plus beaux génies.

Nous devons d'abord étudier ceux qui les ont précédés et qui les ont annoncés. Dans le langage reçu, on les appelle les Primitifs italiens ou plus savamment encore les Préraphaélites. Etrange a été la destinée de ceux-ci ! Après avoir été longtemps oubliés, injustement peut-être, ces auteurs sont aujourd'hui exaltés avec une sorte de frénésie. La mode, l'engouement semblent entrer pour une bonne part dans cette admiration subite : pour user d'un mot qui a fait fortune et qui a aujourd'hui conquis droit de cité dans la

langue : c'est du snobisme. Cependant, disons-le : les préraphaélites ne sont pas indignes des suffrages dont nos contemporains les honorent. C'est une sorte de réhabilitation ; il serait injuste de méconnaître ou de mépriser les œuvres d'un Masaccio, d'un Verrocchio, d'un Ghirlandajo, d'un Benozzo Gozzoli ou des Lippi. Ce sont là des maîtres ! Nous n'avons point oublié Sandro Botticelli : nous n'avons voulu que lui donner une place distinguée parmi cette pléiade d'illustrations, en le nommant à part.

C'est la grâce et la fraîcheur du printemps que le pinceau des préraphaélites évoque à nos yeux, et c'est là ce qui explique en partie leur succès à notre époque. Ne semble-t-il pas que l'intelligence et le cœur ont les mêmes besoins et les mêmes désirs que le corps ? Pour les tempéraments fiévreux et agités comme pour les esprits blasés, quel n'est pas l'attrait des sources cristallines !

Mais, il faut le regretter, l'inspiration des peintres ne sera plus aussi pure ni aussi haute qu'elle l'était avec Giotto et fra Angelico. Tandis que l'artiste dominicain s'oubliait dans les rêves mystiques de son extase, ses confrères se lançaient dans le naturalisme de la vie terrestre, et, pour nous peindre les divines beautés de l'au-delà, c'est près d'eux que certains iront chercher leurs modèles. Profane égarement qui leur vaudra un jour cette véhémente apostrophe du bouillant Savonarole : « Les images que vous faites peindre dans » vos églises sont les images de vos dieux, et les jeunes gens disent en ren- » contrant dans la rue telle ou telle femme : voici Madeleine, voici saint Jean, » parce que vous faites peindre dans vos églises des figures à la ressemblance » de celle-ci ou de celle-là, ce qui est fort mal et constitue une grave insulte » aux choses de Dieu ».

Il faut adoucir quelque peu ce qu'il y a de trop véhément dans ces reproches du fougueux dominicain. Sans doute quelques-uns des peintres de cette époque — et de bien d'autres encore — ont eu le tort de peindre de malheureuses égarées, indignes d'un tel honneur, pour servir de modèles à l'image de la plus pure des Vierges. Mais disons à la décharge de ces maîtres que cette faute de goût et même de simple convenance n'existe que pour les contemporains ou pour ceux qui sont trop avertis de leurs intimes faiblesses. Le beau sensible ne s'invente pas d'ailleurs, on doit le chercher là où il existe, c'est-à-dire dans la nature vivante ; et, sous peine de tomber dans la convention morte du byzantinisme, il était nécessaire de recourir à ce moyen. Mais une critique plus fondée qu'on pourrait adresser à ces artistes, serait de n'avoir pas assez idéalisé leurs portraits et de n'avoir pas imprimé aux physionomies des personnages, comme à l'ensemble de leurs compositions, un cachet vraiment surnaturel. Encore faut-il, pour être équitable, atténuer en maintes circonstances cette critique, qui serait injuste, si elle était trop absolue ou trop universelle.

L'œuvre de l'infortuné Tomaso Guidi da San-Giovanni (1402-1429), plus connu sous le sobriquet de Masaccio, a péri presque tout entière. Le peintre lui-même, enlevé à la fleur de l'âge, dit Paul Mantz, est un des deuils de l'histoire, qui ne saurait, même après quatre siècles, se consoler de la mort prématurée de ce jeune maître, qui portait en lui toutes les forces de l'art nouveau et toutes ses espérances. Il a la vraie gloire, celle des initiateurs. Il avait renouvelé la force créatrice de la peinture, qui semblait s'être épuisée après l'effort de Giotto. A Masaccio revient l'honneur d'avoir créé de toutes pièces un style nouveau. Quel effort cet esprit ingénieux et profond n'a-t-il pas déployé pour faire ainsi abstraction des habitudes qui lui avaient été inculquées par l'éducation, pour passer par dessus l'échafaudage des subtilités d'école, et puiser directement aux sources sans se laisser troubler par n'importe quelle réminiscence !


Masaccio. — Sainte Anne, Notre-Dame et l'Enfant Jésus.
Académie de Florence.

Masaccio ne fut point ou n'eut pas le temps d'être un peintre de madones.

Cependant il nous a laissé en ce genre deux ouvrages remarquables : tous deux sont à Florence : l'un dans l'église Santa Maria Novella ; l'autre à l'Académie des Beaux-Arts. La première de ces pages, retrouvée il y a environ une cinquantaine d'années, en 1859, est bien digne du maître dont le pinceau a immortalisé l'église *del Carmine*. On y voit Dieu le Père soutenant le cadavre du Christ ; sur les côtés, la sainte Vierge et saint Jean, entourés des donateurs. Comme ampleur et comme grande tournure, cette œuvre n'a rien à envier aux autres travaux de Masaccio : à la gravité et à la noblesse des têtes répond le jet superbe des draperies.

Au contraire, le groupe de sainte Anne, de Marie et de l'Enfant Jésus qui se trouve à l'Académie, pèche un peu par froideur et, quoique excellent, n'offre pas cette transcendance que l'esprit associe au grand nom de son auteur. C'est une œuvre de jeunesse : c'est là ce qui explique son infériorité relative.

Masolino da Panicale, Paolo Uccello, Andrea del Castagno ont droit ici à un salut, mais ils n'ont que ce droit, ils n'ont été en effet qu'accidentellement des peintres de Marie ; de plus ils n'ont su ou n'ont voulu traiter cet auguste sujet qu'avec le plus grossier et le plus brutal réalisme.

Piero della Francesca est un peintre original, mais qui ignore les émotions de la sensibilité. « Aucune fibre sensitive, dit Eugène Müntz, ne semble

avoir tressailli en lui.» Chez ce dessinateur impeccable, chez ce coloriste savant, la figure de la Vierge a cependant quelque grandeur austère, mais les qualités techniques sont insuffisantes en un tel sujet : il faut mettre dans son œuvre un peu d'émotion, un peu d'âme, un peu de cœur : c'est-à-dire les qualités qui lui manquaient le plus.

GENTILE DA FABRIANO (1379-1450) est, au contraire, un spiritualiste, un idéaliste, et il sera le peintre des poètes. Les sujets sacrés seront ceux que son pinceau traitera de préférence, et il saura y mettre, avec sa poésie, une pittoresque animation. « Il va, nous dit Burckhardt, à la beauté et à la sainteté et il atteint à une vérité qui tient du miracle. » Toutefois une critique plus sévère lui reproche de ne s'être pas assez laissé inspirer et guider par l'étude de la nature.



FILIPPO LIPPI. — Madone.
Florence, Pitti.

Malgré les désordres de sa vie et sa tendance au naturalisme, FRA FILIPPO LIPPI (1412-1469) est un des meilleurs peintres de la Vierge. Sans doute, sous sa vigoureuse initiative, ce sera le type humain qui sera substitué au type divin. Les madones deviennent des vierges vivantes et de vraies mères, auxquelles le peintre donne avec enthousiasme la grâce des vierges qu'il admire et des mères qu'il comprend. Mais il échappe au grossier réalisme par une surabondance de vie souriante et bienveillante, qui fait rayonner ses visages les plus communs. Ces qualités ont fait de fra Filippo un peintre religieux estimé : les âmes pieuses et les esprits cultivés se disputèrent également ses madones qui apportaient au chevet domestique des sourires si gracieux en même temps que de si doux exemples de tendresse maternelle. Beaucoup de ses délicieux *tondi*, c'est ainsi

qu'on nomme ses tableaux de chevalet qui affectaient la forme ronde, sont arrivés jusqu'à nous, après avoir enchanté ses contemporains. Le *Couronnement de la Sainte Vierge* était un des sujets que son pinceau aimait à reproduire et pour lequel il prodiguait les trésors de sa palette — car Lippi est surtout un coloriste — et ceux de son imagination: jamais l'artiste ne se répéta, tant sa verve créatrice était inépuisable.

Florence et Paris gardent aujourd'hui ces œuvres importantes. Le tableau de Florence est sans contredit le mieux réussi. Aussi l'artiste s'en montrait-il fier et ne craignit-il point de placer son portrait au milieu des anges, aux yeux vifs et malins, comme il les aimait, où l'un d'eux agite une banderolle sur laquelle on lit ces lettres : « IS PERFECIT OPUS : *Voilà l'auteur de ce chef-d'œuvre!* »

Mais si l'on veut bien comprendre Lippi, c'est à la cathédrale de Spolète qu'il faut aller. C'est là qu'il dut refaire sur de vastes proportions son sujet favori. Filippo s'était mis à cette nouvelle tâche avec l'enthousiasme de sa jeunesse, mais aussi avec la maturité de son talent. Déjà il nous avait entr'ouvert de nouveau les cieux : les saints et les anges se groupaient nombreux autour du Père Eternel couronnant Marie, lorsque la mort vint glacer sa main... le chef-d'œuvre interrompu fut repris par un de ses élèves : fra Diamante. Par bonheur, le sujet central était achevé; jamais le maître n'avait atteint cette élévation et cette noblesse, jamais aussi il ne s'était approché aussi près des grands mystiques de la peinture.



BENOZZO GOZZOLI. — La nuit de Noël de S. François, en 1223.
Fresque de Montefalco.

Ceux-ci devaient avoir un dernier représentant dans BENOZZO GOZZOLI (1424-1485). Ce fut, nous apprennent les historiens de l'art, l'unique élève du Beato, mais cet élève lui fit honneur. Sans doute, on peut lui reprocher

quelque inégalité dans le style, quelque mollesse dans l'exécution, mais il sut conserver toujours le chaste idéal de son maître. Nul ne sut mieux que lui transporter du monde imaginaire, sans presque les altérer, ces figures d'adolescents, de jeunes femmes et d'enfants que le peintre savait si bien étudier. Il nous faudrait vanter la fécondité créatrice de Benozzo Gozzoli, sa verve fantaisiste, son inépuisable imagination pleine de gaieté ; pour cela, il faudrait nous arrêter trop longtemps devant les poèmes historiques de San Geminiano et du campo Santo de Pise... mais cette étude est trop étrangère à notre cadre, et il faut nous contenter de mentionner ces pages sublimes qui ont immortalisé le nom de leur auteur. C'est comme peintre de la sainte Vierge que nous allons étudier Benozzo.



Niccolo Alunno. — Bannière de la confrérie de l'Annunziata. Cette confrérie était établie dans l'église des Pères Servites de Pérouse. La bannière se trouve maintenant au musée de cette ville.

On signale comme étant de lui une Madone conservée au musée du Latran. Notre artiste devait être encore bien jeune quand il peignit ce tableau, car l'influence du Beato s'y fait sentir d'une façon remarquable, surtout pour le coloris, qui a ici la même crudité que les tons des miniatures. Faut-il attribuer à Benozzo la *Santa Conversazione*, qui est au Louvre ? Des critiques éminents en ont douté avec raison.

Cependant il est une œuvre qui est incontestablement de notre peintre. Cette page se trouve à *Santa-Maria-sopra-Minerva,* à Rome. Longtemps on en a fait honneur au Beato, mais l'étude approfondie des détails l'a fait restituer à son véritable créateur. Seul Benozzo peuvait introduire ces charmants personnages épisodiques au milieu de la scène évangélique.

De gracieuses petites filles, vêtues de blanc, sont présentées à la Ste Vierge par un cardinal dominicain et reçoivent une bourse de sa main, tandis que derrière elles, l'archange Gabriel, le lis à la main, se tient prêt à saluer Marie.

On pourrait se demander pourquoi l'artiste s'est permis de changer ainsi le récit biblique, de l'altérer même, par l'introduction de tels personnages. La réponse à cette sorte d'énigme est trouvée quand on saura que ce tableau a été composé pour un orphelinat, fondé par le cardinal Torrecremata, sous le nom de Confraternité de l'Annonciation.

Parmi tous les peintres qui furent formés à l'école de Benozzo Gozzoli, ou mieux parmi tous les artistes qui subirent son influence, il faut citer Niccolo di Liberatore Mariani de Foligno, plus connu sous le sobriquet fantaisiste de NICCOLO ALUNNO (1430-1502). A quoi dut-il le succès de ses ouvrages? Les uns répondent que ce fut surtout grâce à l'adresse avec laquelle il sut mêler dans ses compositions les portraits de ses contemporains, d'autres soutiennent que cette vogue doit être principalement attribuée au sentimentalisme mystique qu'il imprima à ses figures toujours vraies mais également toujours charmantes. Peintre marial par excellence, Alunno a peuplé de ses tableaux beaucoup d'églises et de musées en Italie et à l'étranger. La sainte Vierge et les anges y sont incomparables par leur beauté, leur recueillement, leur modestie et leur grâce. C'est un peintre de la piété; aussi les confréries s'adressaient-elles souvent à lui pour avoir le sujet de leur bannière exécutée par une main aussi habile et aussi experte. Le spécimen que nous en donnons n'est-il pas un des plus gracieux et des plus émouvants? Qui donc résistera longtemps au charme qui se dégage de ce morceau? C'est bien là l'œuvre d'un précurseur du Pérugin.

Mais d'autres œuvres plus importantes lui garantissent l'immortalité. Les retables du Vatican, sans être cependant classés parmi ses chefs-d'œuvre proprement dits, méritent d'être regardés attentivement comme donnant une parfaite mesure de son génie. On est captivé par la finesse de son observation, par le pathétique avec lequel il communique son émotion au spectateur. On ne peut qu'admirer aussi le soin méticuleux qu'il apportait aux moindres détails de l'exécution qui approche de la minutie. Lui-même dessinait les cadres romano-gothiques qui bordent ses compositions avec tant de grâce et de richesses.

BENEDETTO BONFIGLI (1420-1496), le contemporain d'Alunno, mérite de prendre place à ses côtés et d'être cité après lui. Ce fut par excellence un

peintre de bannières de confréries. Sans doute, il n'en eut point le monopole, mais c'est en ce genre qu'il brilla surtout. Le type de ses madones est quelque peu uniforme : un grand nombre d'historiens y veulent voir le portrait de sa sœur, mais cette constatation n'est point un reproche, car souvent cette image de la reine du ciel est d'une incomparable beauté. Bonfigli est un de ceux qui ont le mieux réussi à distribuer leur composition avec pittoresque. Il s'est essayé à rendre le paysage.



Pérouse — Gonfalon de S. Fiorenzo.
Cette bannière fut commandée à Bonfigli par les Pères Servites pour leur église. (1)

On pourrait citer dans ces pages un grand nombre d'autres noms avant d'étudier l'œuvre du Pérugin, mais la renommée d'un grand nombre disparaît ou s'éclipse devant celle du peintre de la grâce molle et languissante. Nous venons de nommer SANDRO BOTTICELLI (1437-1515), un des ancêtres artistiques de Raphaël. Pour Botticelli nos voisins d'Outre-Manche se sont pris d'un véritable culte, et chez eux il s'est formé tout un clan d'artistes qui se sont fait une loi presque inviolable d'imiter sa manière. Et cela se comprend, car ce qui frappe surtout dans le maître florentin ce n'est pas tant le charme qui se dégage de ces figures maladives et anémiées que l'incorrection même de leurs traits. Curieuse manifestation du génie opposé de deux races !

(1) Voir la description détaillée de ce gonfalon dans le n° de Mai 1912 du « Messager de la Très Sainte Vierge », p. 20.



BOTTICELLI. — La Vierge, l'enfant Jésus et S. Jean.
Musée du Louvre, Paris.

Ne sait-on pas, en effet, que la mentalité anglo-saxonne diffère sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, de celles des Latins? Tandis que ceux-ci aiment l'universel et visent dans leurs œuvres à réaliser un certain idéal abstrait, les peuples saxons, au contraire, aiment tout ce qui rappelle la réalité et la vie. Chez eux, une certaine vulgarité, la trivialité même ne déparent point une œuvre d'art, littéraire ou plastique. Ainsi Shakespeare a pu, sans déplaire, émailler de bons mots et de réparties de carrefours les plus sombres tragédies, tandis que la sublimité continue d'un Corneille ou d'un Racine laissera les Anglais à peu près insensibles et froids. On comprend dès lors que Raphaël, dont le génie est essentiellement latin, idéal et abstrait, ne pouvait que leur devenir indifférent, mais que Botticelli serait leur maître de prédilection, dès qu'ils le connaîtraient. Leur admiration d'ailleurs pouvait s'adresser plus mal: nous le répétons, Botticelli est un maître.

Son genre est souple et varié ; il ne craint pas de développer aucun thème : les sujets païens ou chrétiens lui semblent également bons, mais, comme tous ses contemporains, il ignore la couleur locale et ne fait que travestir les sujets antiques. Il est plus heureux dans les sujets chrétiens qu'il traite toujours avec grâce et fraîcheur, quelquefois avec sublimité. La Vierge et l'Enfant sont les sujets qu'il aborde de préférence. Comme son maître, Filippo Lippi, il les inscrit dans des *tondi*, aujourd'hui conservés dans les principaux musées de l'Europe. Partout, le peintre s'est plu à retracer les *câlineries* du divin Enfant pour sa Mère. Le tableau que nous reproduisons ici en est une des preuves les plus charmantes et les plus délicates. Quelle piété et quel recueillement dans ce baiser que Marie dépose avec un souverain respect sur le front de l'Enfant-Dieu! N'est-ce pas là une des meilleures réponses que l'on pourrait opposer à ceux qui prétendent que, depuis les primitifs jusqu'à nos jours, les peintres n'ont pas su interpréter avec convenance les sentiments de Marie envers Jésus? Sans doute ce baiser de la Vierge semble plutôt exprimer l'amour de la mère que le culte de l'adoratrice. Mais qui donc y pourrait trouver à redire? Marie n'est-elle pas mère? N'est-ce point là le plus grand et le meilleur des titres qui l'unit à Jésus? D'ailleurs, en prenant soin de clore à demi les yeux de cette jeune mère, le peintre a imprimé à cette figure un sentiment de piété et de respect fortement accusé. Il y a là de la vénération religieuse. Quant à l'Enfant Jésus, il est impossible de ne pas le trouver plein de grâce et de gentillesse. Son mouvement ne manque ni de hardiesse ni de décision. Toutefois, formulons cette critique: les joues du divin Enfant ne seraient-elles pas un peu trop grosses et même un peu flasques? C'est du reste un reproche que l'on a généralement adressé à Botticelli.

Mais comment quitter cet artiste sans mentionner au moins sa *Madone* de Florence, où il s'est élevé jusqu'aux accents les plus sublimes? Comment oublier aussi ses *Nativités*, son *Couronnement de la Vierge*, son *Adoration des*

Mages, où une Vierge délicate, aux traits doux et fatigués, assise sous un toit délabré, reçoit les hommages de la cour brillante des Médicis? Mentionnons enfin la *Pietà* qui est conservée à la Pinacothèque de Munich. Aux acteurs ordinaires de la scène du Calvaire, le peintre a joint ici d'autres élus: S. Pierre, S. Paul, S. Jérôme. Saint Jean remplit sa fonction de consolateur de la Mère des Douleurs, accablée sous le faix de ses souffrances, mais qui reste encore la Reine des Martyrs.

Si nous voulons maintenant résumer d'un mot le jugement que nous ont inspiré les œuvres de Botticelli, nous dirons qu'il a été un de ceux qui ont regardé de plus près la nature mais qui ont su en même temps garder à leurs œuvres un caractère élevé et sérieux.

Botticelli est un spiritualiste convaincu.



Chapitre Septième

LES PRERAPHAELITES

(Suite.)

En 1896, nous visitions Subiaco, petite cité cachée dans les montagnes du Latium, à quelques lieues de Rome. A cette époque, Subiaco pouvait encore mériter justement le nom de pays perdu : c'était à pied ou dans une antique diligence qu'il fallait franchir les quelques kilomètres qui séparent Cineto Romano de cette localité. Aujourd'hui, cette légère difficulté n'est plus qu'un souvenir : un chemin de fer d'intérêt local, un *vicinal,* dirions-nous en Belgique, circule dans la vallée pittoresque où bondit l'impétueux Anio. Si les efforts des hommes ont fini par mettre Subiaco en contact plus direct avec la civilisation moderne, ils n'ont point effacé le caractère grandiose et sauvage de ce site célèbre, si bien décrit par Montalembert dans ses *Moines d'Occident.*

Mais, faut-il le dire ? Ce n'étaient point tant les beautés de la nature qui nous attiraient en ces lieux que les souvenirs de la piété. Bénédictin, nous voulions avant tout prier dans la grotte sacrée, témoin des premiers combats de saint Benoît, nous voulions aussi nous agenouiller près du buisson, où l'athlète de l'ascétisme avait conquis par son sacrifice héroïque et sanglant le privilège

d'une inviolable virginité. Le vrai but de notre pèlerinage n'était autre que le *Sacro Speco*. Quelle fut grande notre surprise à la vue de la curieuse église qu'on a élevée ici ! Dans toute la chrétienté occidentale, il n'est peut-être point de sanctuaire disposé d'une façon plus imprévue et plus originale. Qu'on se représente, non une basilique ordinaire, avec ses nefs et ses piliers disposés dans un ordre bien précis, mais plutôt une série de chapelles accrochées aux anfractuosités du roc, qui montent et descendent suivant les caprices de la nature, et l'on aura une idée assez exacte de ce temple, berceau de l'Ordre monastique. Un sentiment exquis du pittoresque a inspiré aux architectes la pensée de laisser la roche vive dans sa sauvage nudité, partout où cela leur était possible, tandis qu'ils couvraient d'ornements les murailles qu'ils ne pouvaient se dispenser de construire. Sur ces parois, les peintres ont tracé mille images diverses : des figures de saints, des scènes légendaires ou historiques et même des portraits. Quelques-unes de ces peintures, dit Montalembert, remontent probablement plus haut qu'aucun autre monument de cet art en Europe : les unes sont d'une beauté remarquable, les autres sont les portraits d'illustres contemporains des artistes : à ce titre ces ouvrages ont une importance documentaire considérable et on les a reproduits en maints endroits divers. Un autre intérêt s'attache encore à ces œuvres, car elles nous permettent de suivre en quelque sorte l'histoire et les développements de la peinture en Italie. C'est ici seulement que l'obscur Conxolo a laissé, au XII[e] siècle, quelques traces de son existence, que Giotto, ou quelqu'un de ses élèves, a peint plusieurs fresques, et que certains artistes, de la fin du XV[e] siècle, semblent déjà nous annoncer le Pérugin. Comme il convient, les peintures consacrées à Marie y sont relativement nombreuses, et ses principaux mystères retracés. Tandis que les artistes des époques primitives conservent une certaine rudesse archaïque, ceux des dernières montrent un talent plus souple.

Une des particularités *péruginesques* qui nous a frappé ici, c'est un détail dans le costume, détail menu, si l'on veut, mais caractéristique, et d'ailleurs longtemps conservé par Raphaël lui-même. La Vierge, la gorge légèrement découverte, est généralement vêtue d'une robe rouge-foncé. Quant à l'échancrure, ronde ou carrée, elle est relevée et comme soulignée par un riche galon brodé.

On nous pardonnera peut-être cette digression, en réalité moins étrangère à notre sujet qu'elle ne le semble tout d'abord. C'est la marche même de nos études qui nous a rappelé ce souvenir.

N'avons-nous pas, en effet, parcouru — du moins en imagination — une longue galerie où nous avons admiré les œuvres des primitifs italiens et flamands, pour aborder maintenant les grands maîtres ? Et le *Sacro Speco* avec ses peintures de tous les âges s'est présenté naturellement à notre esprit. Mieux que la salle des préraphaélites au Louvre, le sanctuaire bénédictin nous semble

réaliser l'idéal d'un musée de ce genre, car, à Subiaco, les peintures conservées dans le milieu pour lequel elles ont été créées gardent une expression et une vie personnelles, dont elles sont dépouillées sur la cimaise de Paris. C'est un contre-sens esthetique que de vouloir étudier une œuvre d'art en dehors de son cadre, car c'est la priver d'une partie de sa raison d'être. On a comparé, d'ailleurs avec beaucoup de justesse, les musées à des nécropoles artistiques, bonnes pour recueillir tout ce qui, par suite d'une impossibilité absolue, ne pourrait plus retrouver ce cadre indispensable.

Mais que ces considérations philosophiques ne nous fassent point perdre de vue l'objet de nos études !

C'est Georges Vasari le premier qui a appelé « *Age d'or* » l'époque qui nous occupe. « C'est ainsi, dit-il, que l'on pourrait appeler l'heureux temps de Léon X, à cause des hommes de talent et des artistes illustres qui vécurent alors. »

A ce moment, l'esprit humain, formé à l'école des humanistes, prenait son essor définitif et se dégageait des vieilles formules, où l'on essayait de l'enfermer. Toutefois l'art sera toujours profondément religieux. Quand les maîtres, sculpteurs ou peintres, saisiront leurs nobles instruments, ce sera pour orner les sanctuaires : c'est aux récits de la Bible ou de l'Evangile qu'ils demanderont leurs plus pures inspirations. De plus, les Ecoles s'orienteront d'une façon définitive vers l'idéalisme le plus élevé, tandis que le réalisme, fâcheuse tendance des Flamands et des Florentins, sera de plus en plus abandonné. Qui oserait douter de la vérité de notre assertion après avoir contemplé la *Madone de S. Sixte* ou les *Actes des Apôtres* par Raphaël, l'*Assomption* du Titien ou la *Pietà* de Michel Ange ? Ne sont-ce point là des œuvres hautement et sérieusement chrétiennes ? Le paganisme reparaîtra, nous le savons, mais alors ce sera le commencement de la décadence.

Que de noms nous faudrait-il citer pour donner à nos lecteurs une idée de ce brillant âge d'or ? Dans l'impossibilité où nous sommes de tout faire rentrer dans notre programme, il faut nous borner et nous astreindre à un choix. Nous ne parlerons donc ici que des maîtres les plus célèbres ou de ceux qui ont exercé l'influence la plus décisive sur leurs contemporains.

Le maître de Raphaël, PIETRO VANUCCI, dit LE PÉRUGIN (1446-1524), ouvre la liste glorieuse des maîtres de la Renaissance. On a généralement coutume de joindre à ce premier nom celui de *Giovanni Bellini* ou *Jean Bellin* et de *Francesco Francia*. Tous trois marquent une époque solennelle dans l'histoire de l'art : ce ne sont plus de véritables primitifs comme Memling, Van Eyck ou Ghirlandaio et Luca Signorelli ; toutefois, ce ne sont pas encore de véritables renaissants. De l'ancien style religieux, ils répudient le formalisme et la symbolique, mais ils en conservent encore la sérénité et la candeur ; de plus ils introduisent dans leurs représentations pieuses la grâce et le senti-

ment. Ils sont, en un mot, comme l'aurore qui annonce le soleil, et dont le charme plein de quiétude et de douceur disparaît dans l'éclat fulgurant de ses rayons.

Pérugin marque le point culminant de l'école ombrienne, comme Jean Bellin les débuts de celle de Venise.

Pérugin fut-il aussi païen dans sa vie et dans ses pensées qu'on le croit



PÉRUGIN. — La Vierge, l'Enfant et S. Jean.
Londres, Galerie Nationale.

généralement, d'après les accusations de Vasari, accusations que Taine a reprises après lui ? C'est un point que nous n'avons pas à discuter ici ; tout ce que nous pouvons dire, c'est que nul artiste ne fut aussi grandement chrétien dans ses œuvres : aucun autre n'eut un succès égal au sien parmi ses contemporains.

On se disputait, à la lettre, un tableau signé de son nom, et ce goût était commun dans toutes les classes de la société, car on se souvient à ce propos de ce cordonnier de Pérouse qui commanda un tableau à son illustre compatriote.

Jamais d'ailleurs aucune réputation ne fut mieux méritée que celle-là : Pérugin fut un praticien qui poussait jusqu'au scrupule le soin de l'exécution matérielle. Et puis, de quel charme indéfinissable l'âme n'est-elle point saisie à la vue de ces Vierges, aux yeux de tourterelle, si tranquilles mais si expressives et d'un coloris aussi parfait ?

Sans doute, il y a dans l'œuvre du Pérugin un peu de sécheresse parfois et des groupes trop symétriques : ce sont là des défauts inhérents à son époque plutôt qu'imputables à l'artiste lui-même. La critique serait plus fondée à reprocher au peintre ses redites et son manque d'observation de la nature : il savait néanmoins regarder un cadavre en face, témoin son *Christ mort* que l'on admire à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Dans cette composition, un des chefs-d'œuvre de l'auteur, il y a une excellente gradation de caractères. Cette *Pietà,* où il est difficile de trouver une aussi grande douleur, soutenue avec autant de dignité, marque l'apogée de son talent. Dans la suite, Pérugin ne fera plus que décliner, si bien qu'un jour Michel-Ange ne craindra point d'appeler le maître vieilli : « *un goffo*... une ganache ». Quoi qu'il en soit de ce dur sarcasme, Pérugin reste un artiste religieux de premier ordre. Lorsque l'on se trouve devant une de ses madones, la prière ne monte-t-elle pas pour ainsi dire d'elle-même aux lèvres ? Quel éloge pour un peintre de Marie !

Nous ne pouvons citer ici tous ses tableaux où figure Marie : tant ils sont nombreux. Mais comment omettre son *Apparition de la Sainte Vierge à saint Bernard ?* C'est une page capitale dans l'œuvre de ce maître, page qui lui permet de rivaliser avec les productions les plus mystiques de Raphaël. Quelle noble simplicité dans la composition, quelle vérité et quelle émotion, dans l'attitude des personnages !

Sous un portique grandiose, ouvert sur la campagne, la reine du ciel, suivie de deux anges, s'avance vers saint Bernard. Le moine vêtu de blanc est assis, tandis que deux bienheureux se tiennent debout derrière lui. A l'approche de Marie, le saint docteur, sans quitter son siège, lève les mains, muet d'admiration, et son regard s'arrête avec une joie inexprimable sur la vision céleste. Tout cet ensemble, si simple, frappe aussi bien par les qualités de la technique que par l'éloquence de l'inspiration.

D'autres ont traité le même sujet, mais tout en donnant aux personnages plus de mouvement et d'agitation, ils ont moins ému et moins charmé. Si, dans le tableau que nous venons de décrire, le Pérugin a pu, sans trop de désavantage, être mis en parallèle avec le Sanzio, il est malheureux pour lui qu'il ait traité le même sujet que ce dernier, car c'est en comparant son *Mariage de*

la Vierge au *Sposalizio* que l'on mesure la distance qui existe entre la médiocrité et le génie.

« Dans l'œuvre du Pérugin, écrit Eugène Müntz, les personnages sont raides et juxtaposés ; ils ne semblent prendre aucune part à l'action principale ; chez Raphaël les acteurs sont pleins d'animation, et reliés entre eux par un intérêt commun. La vie et l'émotion régnent dans les moindres parties de la composition. Et encore ne s'agit-il ici que d'un essai de jeunesse. Mais, en imitant, Raphaël transpose et transfigure !



RAPHAËL. — *Sposalizio*.
Milan, Brera.

Le *Sposalizio* n'est point cependant une page à laquelle une critique sévère ne saurait reprocher aucun défaut, on sent que l'élève est encore offusqué par la manière de son maître, il n'a pas encore appris à regarder la nature par lui-même, et à en extraire les types de beauté qu'il devait marquer du sceau de son génie. Malgré cette réserve, le *Sposalizio* mérite d'être classé parmi les chefs-d'œuvre de l'art. C'est ainsi que l'ont compris les conservateurs du musée Bréra à Milan, car ils l'ont placé au milieu de fleurs souvent renouvelées, dans une salle solitaire, où l'on peut aller l'admirer, comme dans un sanctuaire.

En parlant du Pérugin, le nom de Raphaël est venu plusieurs fois sous notre plume. L'association d'idées était d'ailleurs naturelle et s'imposait presque, étant donnés les liens qui unissaient ces deux grands hommes. Ce fut, nous l'avons dit, le Pérugin qui initia Raphaël aux secrets de l'art, mais dans la suite le professeur sut reconnaître le génie de l'élève et se fit à son tour son disciple. Quant à Raphaël, il eut pour le Pérugin une véritable et tendre affec-



PÉRUGIN. — Mariage de la sainte Vierge.
Musée de Caen.

tion : et l'on sait que, chargé par les papes de décorer quelques salles du palais pontifical, il ne consentit jamais à ce que l'on effaçât les fresques exécutées par son maître.

Trait charmant de délicatesse, bien rare à cette époque de la Renaissance, où les rivalités d'artistes étaient si âpres et si violentes !

Un condisciple du Pérugin, peut-être aussi son élève, BERNARDINO DI BIACIO (1454-1513), plus connu sous le surnom de PINTURICCHIO, est devenu célèbre.

Sa gloire eût pu être plus grande, s'il eût voulu être moins prompt et moins productif ; malheureusement il était de ceux qui ont le tort de croire que la quantité supplée parfois à la qualité. A ce jeu dangereux, il a mérité ce sobriquet dénigrant de « *petit Peinturlureur* ». Mais il faut lui reconnaître un grand talent de décorateur et d'ornemaniste qui le place parmi les artistes hors de pair. Son pinceau facile a peuplé de ses capricieuses fantaisies un grand nombre de monuments en Italie : l'Ara Cœli, l'église de Santa Maria del Popolo, quelques chambres du fort St-Ange, les appartements Borgia à Rome, la *libreria* du dôme à Sienne, tels sont les principaux endroits où Pinturicchio a exécuté ses meilleurs travaux. Son génie réaliste et narratif en a fait un peintre documentaire précieux : aucun ne nous a transmis autant de détails pittoresques et curieux sur la vie italienne de cette époque. C'est le Froissart de la peinture. Grâce à cette qualité, ce médiocre vivra, malgré la pauvreté de ses inventions, l'indigence de son dessin et la maladresse de ses groupements. Reconnaissons-lui cependant un talent : celui de portraitiste. Il s'est amusé à introduire dans ses compositions une foule de ses contemporains. Mais c'est comme peintre marial que Pinturicchio nous intéresse surtout. Comme on dirait que la Bonne Mère s'est plu à relever le talent du pauvre artiste lorsqu'il a voulu nous donner son image, et, à cette occasion, lui faire trouver des accents à la fois gracieux et touchants ! Son chef-d'œuvre en ce genre est sans contredit la décoration de l'appartement Borgia du Vatican. Des six grandes salles qui composent ce logis papal, il en est une qui est presque exclusivement consacrée aux gloires de Marie.

Longtemps fermée au public, cette galerie lui a été rendue par la munificence de Léon XIII, après une restauration aussi intelligente que minutieuse.

Ce qu'il faut ici admirer sans réserve, c'est le coloris : rien de plus frais ni de plus pur ne peut être rêvé ; cet outre-mer prodigué avec l'or par le peintre donne à tout cet ensemble une incomparable splendeur. Sans doute, un goût épuré réprouverait ce mélange des procédés de la peinture avec les reliefs réalistes des architectures en stuc doré dans le même tableau. Mais que ne peut-on pardonner aux peintres... comme aux poètes, surtout s'ils nous charment et nous captivent ? Il y a longtemps que le vieil Horace leur a donné le droit de tout oser.

Nous l'avons dit, Pinturicchio ne composait que médiocrement, il racontait comme un chroniqueur, avec un certain décousu. Ce défaut se manifeste dans ce vaste ensemble de décoration, où l'esprit ne saisit que difficilement un lien logique entre les sujets des divers compartiments, surtout dans certaines salles ; bien différent en cela de Raphaël qui, dans les *Stanze* du même Vatican, a réalisé l'épopée pittoresque de la papauté en retraçant ses gloires dans des fresques immortelles !



PINTURICCHIO. — La Madone.
Louvre, Paris.

Pinturicchio a peint lui-même les panneaux où l'histoire mariale est narrée ; en cela, il dérogeait heureusement à ses habitudes, car souvent il recourait aux services d'aides plus ou moins habiles ou consciencieux. Il se contentait alors, comme tous ceux qui veulent produire beaucoup, de fournir les indications générales, de surveiller l'exécution et de retoucher enfin l'œuvre pour pouvoir la signer et lui donner le coup de griffe, auquel on reconnaît le lion.

Le type de madone que le peintre a préféré reproduire dans ces fresques est un type aimable et souriant. Comme elle est humblement prosternée devant le messager céleste ; quelle modestie et quelle grâce dans cette jeune femme qui salue sa vieille cousine ; quelle joie dans le sourire de cette jeune mère à son nouveau-né ! Enfin, pour terminer, quelle sereine majesté dans cette Vierge qui s'élève vers les cieux, assise sur les splendeurs d'un arc en ciel !



Mantegna. — Sainte Famille.

Mais de quelle contrée du globe sont les riants paysages qui encadrent ces scènes diverses ? La lointaine Palestine ne connaît point d'aussi frais séjours : si les rochers peuvent bien en venir, les ruisseaux et les tapis verdoyants sont de l'Ombrie !

Si Pietro Vanucci fut le peintre du sentiment et de la piété et Biagio celui de l'anecdote historique, MANTEGNA (1431-1506) s'inspira surtout de la science. Mais cette science, tant vantée ailleurs, n'est-elle point l'adversaire, sinon l'ennemie de l'art ? C'est du moins ce qu'en pensait Ruskin, le célèbre esthète anglais, qui la traitait en suspecte, dès qu'il s'agissait de questions artistiques. Selon lui, le véritable artiste n'est qu'un observateur attentif et ému de la nature ; il ne doit la voir qu'avec les yeux d'un homme sain et le cœur d'un amant, qui ne cherche qu'à admirer : « Partout où pénètre la » Science, ajoutait ce penseur, ne semble-t-il pas que l'on sente le froid tran- » chant du scalpel ou les pointes aiguës du compas ? »

Pour confirmer sa théorie, le professeur d'Oxford citait plusieurs peintres de la Renaissance, parmi lesquels Mantegna. L'exemple était heureux, car la manière du maître de Michel-Ange ne pouvait que donner plus de poids à son système. Chez Mantegna, le savant, le virtuose de la technique et de la perspective a presque complètement tué le poète et l'artiste. C'est avec une sorte de stupéfaction, bien voisine de l'horreur, qu'on se rappelle le « *Christ mort* du musée Bréra. C'est un chef-d'œuvre de raccourci et de perspective, si l'on veut ; mais peut-on voir rien au monde de plus affreux que ce cadavre vulgaire, la plante des pieds tournée de face vers le spectateur, de façon à donner l'illusion d'un plan horizontal ? C'est donc la force et le savoir qui dominent dans le talent d'André Mantegna, peut-être au préjudice de la grâce et de l'attrait. Cet artiste si rude a popularisé le sujet si poétique des *Saintes Conversations*. Mais celles-ci ne sont d'ailleurs qu'une variante avec plus de solennité des anciennes madones. Sans doute, ce thème était connu des primitifs et même des miniaturistes, ainsi que nous l'avons dit, mais, après Mantegna, ce genre ne fera que se développer, il finira par conquérir les sympathies presque exclusives des artistes et des amateurs. Les Vénitiens en peindront un grand nombre ; toutefois Raphaël aura l'honneur de nous donner dans la *Vierge de Foligno* et dans la *Madone de Saint-Sixte* l'éclatante apothéose de la Mère du Sauveur.

Revenons au maître de Michel-Ange.

Mantegna doit la rude caractéristique de son talent à la formation qu'il a reçue dans l'atelier de Squarcione, à son goût pour l'antiquité classique et aux leçons de Paolo Ucello, qu'il égala, qu'il surpassa même dans la solution des problèmes de perspective. Mantegna était un de ces caractères où domine la volonté ; par suite, il fut un travailleur acharné et fécond. Il a abordé tous les sujets, chrétiens ou païens, et partout il a remporté des succès mérités.

Quand son pinceau glorifie Marie, il se dépouille un peu de sa sévérité habituelle : l'austère artiste devient alors presque gracieux.

Mais mieux que toutes les considérations théoriques, l'examen attentif de la gravure que nous soumettons ici à nos lecteurs leur donnera une idée adéquate de la facture de ce maître. Les deux vieillards qui servent de cadre au groupe de la Vierge et de son Fils, ont les traits durs et secs, austères même; si aucune bienveillance ne semble avoir détendu leur physionomie, leurs lèvres serrées n'ont que rarement souri : leur regard seul atténue et adoucit quelque peu cet ensemble. Mais Marie et Jésus sont plus attirants, on sent que l'artiste a fait quelque effort pour leur donner de la grâce et qu'il a presque réussi. Les yeux de la Mère, un peu petits peut-être, sont tendres et doux, animés par l'amour maternel. L'Enfant Jésus nous paraît supérieurement traité. Son corps, aux chairs bien fermes, respire la santé et il nous plaît par sa gentillesse.

Est-ce à dire que cette page échappe à toute censure et que la critique soit désarmée devant elle ? Nullement. Cette composition manque d'air ; et le groupe, d'harmonie ; rien de plus pauvre et de plus monotone aussi que ces quatre figures rangées sur une même ligne.

Combien l'effet serait autre si le peintre avait pris soin de les espacer un peu et de les disposer en pyramide, suivant les lois ordinaires de l'esthétique?

La gloire du peintre ne satisfit point Mantegna, il se fit graveur ; après le pinceau, le burin. Son œuvre gravé n'est point considérable, dix-sept pièces au plus la composent. On y reconnaît facilement la manière de l'artiste, énergique jusqu'à la rudesse. Lorsque l'on voit quelqu'une de ses estampes, c'est à Dürer que l'on pense malgré soi, mais autant il y a de finesse et de légèreté dans le trait de l'Allemand, autant il y a de lourdeur et de dureté chez le maître italien.

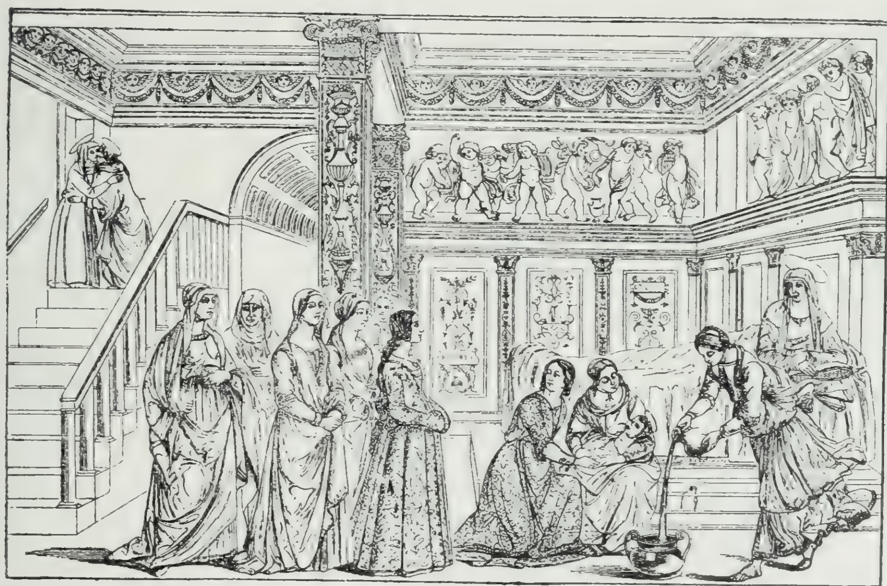
Nous ne voulons point terminer ce tableau de la première Renaissance sans parler de quelques autres artistes, éminents eux aussi, malgré la moindre universalité de leur renom. Ne serait-ce point une faute que de vouloir rejeter dans un obscur oubli des noms tels que ceux de Ghirlandajo, de Francia, de Filippino Lippi, de Luca Signorelli, de Lorenzo di Credi et d'Albertinelli ?

Ghirlandajo (1449-1494) a pour meilleur titre de gloire la décoration dont il a paré les murs de Santa Maria Novella. C'est par là que ce maître nous appartient. Dans les dix fresques, où il nous raconte l'histoire de la sainte Vierge, l'artiste se montre plein de verve créatrice. Il aimait à encadrer les scènes évangéliques sous des portiques ou dans des salles, que son imagination se plaisait à construire. Portraitiste habile et réaliste convaincu, il s'efforçait d'insérer, partout où il pouvait, l'image de ses compatriotes célèbres. N'est-ce point là toutefois un défaut qui finit par transformer en tableau de genre une scène historique ? C'est l'avis de plusieurs. Sans doute, on ne

peut qu'admirer ce groupe de nobles Florentines, en costume du XVe siècle, que le peintre introduit chez sainte Anne ; mais cette chambre luxueuse, dont la frise est chargée de gracieux et profanes bas-reliefs, dont le plafond est soutenu par de riches piliers, était-ce vraiment la modeste demeure d'Anne et de Joachim ? La Reine du ciel a-t-elle pu naître ici ? Toute la série est conçue dans ce goût : partout de riches architectures ou des paysages toscans pour fond et de princiers cortèges.

Nous préférons comme plus vraie, la *Nativité*, conservée à l'Académie des Beaux-Arts.

Là, pour représenter l'étable de Bethléem, Ghirlandajo a choisi une ruine



GHIRLANDAJO — La Nativité de Marie.
Florence, Santa Maria Novella.

gréco-romaine. Sous un misérable toit de chaume, soutenu — contraste frappant ! — par deux colonnes corinthiennes, s'abritent le bœuf et l'âne. Ils ont pour auge un sarcophage antique de marbre blanc, dont la paroi visible est enrichie d'une lourde guirlande et d'une inscription latine en l'honneur du Messie naissant.

Il nous suffit d'avoir cité ces deux exemples pour comprendre le talent de Ghirlandajo. C'est un Florentin, et l'un des anneaux de la chaîne qui réunit Masaccio à Léonard de Vinci. C'est un ami du réalisme, épris des beautés de la statuaire et des traditions de l'art antique. Disons aussi, pour être complet, que le dessin le préoccupe beaucoup plus que l'harmonie des couleurs. Ce

dernier caractère est d'ailleurs celui des écoles italiennes, Venise seule exceptée.

Nous ne dirons qu'un mot très court des autres maîtres dont il nous reste à parler.

Francia (1450-1517) est le fondateur de l'école bolonaise : c'en est aussi l'une des gloires les plus solides. Son style se fait remarquer par une noblesse et par une douceur, qui ne peuvent être comparées qu'à celles du Pérugin. Ce peintre qui mériterait d'être plus connu et mieux apprécié a su donner à ses madones un air mystique et doux, peut-être un peu triste. Un reproche plus grave pourrait lui être adressé : n'y aurait-il pas une certaine monotonie dans les types et de la sécheresse dans le dessin ? Cette sécheresse, Francia la doit à sa première éducation d'orfèvre. On dirait que le poinçon lui reste dans les doigts.



Filippino Lippi. — Apparition de Marie à S. Bernard.
Florence, Badia.

Filippino Lippi (1457-1504) est un fascinateur. Si les rigoristes lui reprochent avec raison l'exubérance de son imagination, qui fait de lui un ancêtre direct du *rococo*, ils sont obligés de lui reconnaître des qualités solides, comme le mouvement, la vie et l'originalité. En cela il est tout l'opposé de Ghirlandajo, qu'on trouve en général trop froid et trop pondéré.

Comme peintre de madones, Filippino n'a laissé que peu de pages, aujourd'hui dispersées un peu partout. Son chef-d'œuvre est à Florence dans l'église des Bénédictins, à la Badia : c'est l'*Apparition de la Sainte Vierge à S. Bernard*. Il y a dans la conception de Lippi plus de mouvement que dans celle du Pérugin. Ce n'est plus sous une galerie que se passe la scène mystique, mais au milieu d'une campagne accidentée. Là, saint Bernard, dont l'expres-



sion est doucement pensive, écrit sur un pupitre rustique. Marie, accompagnée d'une escorte d'anges gracieux, interrompt le travail du docteur, en posant une de ses mains longue et effilée, une main de reine, sur le livre commencé. On ne peut s'empêcher d'admirer la distinction que l'artiste a imprimée aux physionomies de ces personnages. Combien la gravité du solitaire est douce, bienveillante et profonde ! C'est bien le portrait de l'abbé de Clairvaux que ses historiens nous peignent comme ayant été si beau, si fort et si doux. Combien Marie est noble, attendrie et raffinée ! C'est la reine qui se fait douce pour son fidèle vassal.

LUCA SIGNORELLI (1441-1523) par sa robustesse est un précurseur de Michel-Ange. Comme ce dernier, il aime à montrer sa science anatomique et à peindre les sujets épiques : il a représenté à la cathédrale d'Orvieto un *Jugement dernier* auquel le peintre de la Sixtine n'a pas craint d'emprunter plus d'un trait. Chez lui, la Vierge n'a plus la grâce et la modestie que nous avons admirées chez les maîtres ombriens, mais elle prend un air de tristesse hautaine qui fait contraste avec la sérénité des premières.

Un mot sur LORENZO DI CREDI (1459-1537), un de ceux que la parole de Savonarole toucha en même temps que Botticelli. Après sa conversion, il ne peignit plus que des madones et des *Nativités*, avec une douceur un peu molle. Son dessin est savant, mais ses œuvres manquent de sincérité.

FRA BARTOLOMEO (1475-1517) avec son émule et son ami MARIOTTO ALBERTINELLI (1474-1515) termineront le premier paragraphe de ce chapitre.

Un des peintres les plus estimés de son époque, le premier fut un religieux dominicain qui reçut, nous dit-on, des leçons de Raphaël. Ce fut lui, nous apprend Vasari, qui construisit et utilisa le premier mannequin d'atelier. Bartolomeo subit un instant l'influence de Savonarole et renonça également aux labeurs artistiques, mais sous l'empire d'autres influences il reprit ses travaux. On le comprend facilement, ou mieux on le devine, Bartolomeo fut dès lors un artiste religieux et surtout un peintre de madones. De nombreuses *Annonciations*, des *Crucifixions*, plusieurs *Saintes Familles*, des *Madones entourées de Saints*, et l'admirable *Descente de Croix* du palais Pitti, tels sont les sujets qu'affectionnait son pinceau.

Si la critique est d'accord pour reconnaître que les œuvres de Bartolomeo témoignent d'un labeur consciencieux, que leur exécution a été précédée d'études minutieuses, elle ne peut s'empêcher de noter que le peintre dominicain n'est pas un observateur de la nature, que l'idéal ne s'est pas présenté à ses yeux avec la fraîcheur avec laquelle Raphaël a su l'entrevoir.

Et cependant combien de détails heureux ne doit-on point signaler dans l'œuvre du « *frate* » ! Comme Raphaël, il comprit l'importance du paysage comme encadrement des scènes qu'il représentait ; comme Raphaël aussi, il comprit tout l'effet décoratif qui résulte de l'emploi du baldaquin, dont les

rideaux sont soutenus par des anges. Ses madones manquent en général de distinction. Bartolomeo n'a pas connu l'idéal surhumain de fra Angelico.

Le second de ces deux peintres, Mariotto Albertinelli, fait le contraste le plus accusé avec le moine, son collaborateur et son associé à diverses



ALBERTINELLI. — Visitation.
Florence, Offices.

reprises. Le caractère frivole et léger de l'artiste ne lui fit pas oublier les liens et les engagements de l'amitié. C'est en partie pour y satisfaire qu'Albertinelli acheva la *Crucifixion* qui se trouve à la Chartreuse d'Ema, près de Florence.

Enfin, par un contraste, dont parfois on retrouve l'exemple dans l'histoire des arts, c'est à ce joyeux rapin qu'est due une des plus belles compositions de l'art religieux, cette *Visitation* du Musée de Florence. Tout le monde est d'accord pour admirer et pour vanter la beauté de cette toile. M. l'abbé Broussolle la proclame l'idéal des *Visitations*. Ces deux femmes qui se penchent l'une vers l'autre sont remarquablement nobles et belles, les draperies ont une ampleur vraiment majestueuse. Les techniciens reprochent toutefois au peintre d'avoir trop incliné les personnages l'un vers l'autre de façon à leur faire décrire un triangle. Léger défaut, selon nous, que seul l'œil exercé d'un praticien peut percevoir, mais qui échappe au commun des mortels.



Memmi. — Annonciation.
Florence, Offices.

***

L'école de peinture qui fleurit à Sienne pendant le moyen âge, atteignit son apogée durant la seconde moitié du XIVe siècle.

On peut considérer cette école, fondée par Giotto et ses disciples directs, comme une secte dissidente de l'école ombrienne, qui, plus tard, sous l'influence du Pérugin ira se fondre avec celle de Florence.

Tendresse dans l'expression, mélancolie rêveuse, grâce adorablement maniérée, goût prononcé pour la décoration ornementale, tels sont, d'après Paul Mantz, les caractères généraux que l'on est sûr de rencontrer chez les Siennois. Ajoutons ce dernier trait que, de tous les Italiens, ils furent ceux qui demeurèrent le plus longtemps fidèles aux traditions byzantines. Nombre d'images hiératiques de la madone ont été leur œuvre.

L'ami de Pétrarque, Simone Martino ou Simone Memmi (1285-1344), est l'un des coryphées de cette école. Sa *Vierge au baldaquin*, que garde le Palais public de Sienne, nous fait voir immédiatement la conception qu'il s'était fait de la beauté. Si le dessin général de cette fresque où l'on remarque de nombreuses figures se fait remarquer par un peu de raideur, ce défaut est racheté par de nombreuses beautés de détails. D'autres peintures mariales ont été

exécutées par cet artiste au dôme d'Orviéto. Mais le souvenir de tous ces travaux s'effacent et s'éclipsent devant l'*Annonciation* ou la *Salutation Angélique* du musée des Offices à Florence. Cette page, nous la considérons comme le chef-d'œuvre de Memmi. Qui donc ne pourrait point admirer l'ajustement des draperies, la beauté du visage de la Vierge, la grâce du bel ange qui s'agenouille devant sa souveraine et qui lui présente une magnifique branche fleurie ? Il n'est point jusqu'aux accessoires qu'il ne faille admirer ici. Le vase de fleurs qui sépare les deux personnages et où s'épanouit le triple lys mystique pourrait-il avoir une forme et des proportions plus élégantes ? Toutefois ne pourrait-on point faire une réserve au point de vue dogmatique au sujet de la manière dont on a représenté ici Marie ? Ne manifeste-t-elle point un trouble trop profond à l'annonce du message angélique ? Son attitude fait-elle prévoir le consentement ?

C'est le défaut que l'on a généralement reproché aux Siennois, car un autre de leurs maîtres, Taddeo di Bartolo (1363-1422) a reproduit le geste de la Vierge que nous critiquons ici dans son *Annonciation*. Ce peintre a retracé dans l'église de San Francesco à Pise, les divers épisodes de la *Vie de la Sainte Vierge*, où par l'énergie des mouvements et par l'intensité de l'expression il se révèle comme un esprit supérieur.

Sano di Pietro (1430-?) a créé des images de Marie si suaves et si délicieuses que l'on ne cesse de les regarder et que cette contemplation apporte toujours avec elle un nouveau plaisir.

Antonio Razzi ou Bazzi, ou le Sodoma (1479-1554) est la dernière illustration de l'école siennoise. Bien que né à Verceil dans la modeste échoppe d'un cordonnier, notre peintre se fit remarquer par ses goûts aristocratiques. Ce qu'il aimait surtout c'était le modelé des nus, le chatoiement des plus belles étoffes et la somptuosité du décor où il plaçait les scènes que son pinceau évoquait avec complaisance. Toutes ces qualités firent de lui un peintre profane de premier ordre : et, en effet, les sujets mythologiques et profanes furent traités par lui avec le plus grand succès. Mais il devait être moins heureux quand on lui imposait des thèmes religieux. Sa *Vie de S. Benoît* que l'on peut voir encore aujourd'hui au Mont Olivet est froide et ennuyeuse. L'austère costume monastique avec sa rigide uniformité ne pouvait lui plaire. Cependant l'oratoire de St-Bernard à Sienne garde de lui plusieurs fresques qui lui font le plus grand honneur. Ces peintures nous relatent la *Vie de la sainte Vierge*. Parmi toute cette série, la *Visitation* nous semble être le vrai chef-d'œuvre. Entourées d'un groupe nombreux de spectateurs, la Vierge et sainte Elisabeth se rencontrent sous l'abside d'un temple magnifique dont la voûte est ornée de riches caissons, pareils à ceux que la Renaissance prodigua dans ses temples.

Tous les témoins de la scène mystérieuse manifestent par leurs attitudes ou

leurs gestes les divers sentiments qu'elle éveille dans leurs âmes. Tout l'intérêt se concentre sur le groupe du milieu : avec quelle piété sainte Elisabeth s'agenouille devant Marie, sa jeune parente ; mais avec quelle bonté, quelle dignité



SODOMA. — Visitation.
Sienne, Oratoire de S. Bernard.

aussi l'auguste Mère de Dieu relève la mère du Précurseur ! C'est là surtout ce qu'il nous faut admirer ici. La beauté plastique et celle des draperies que l'on remarque dans cette composition disparaissent devant celle de cette attitude.



CHAPITRE HUITIÈME

RAPHAËL

RAPHAËL ! Plein de grandeur et d'harmonie comme il sied à un vocable angélique, ce nom ne semble-t-il pas être à la fois celui d'un génie et celui d'un prince?

C'était du moins l'opinion qui eut cours pendant plusieurs siècles : le grand *Urbinate* semblait régner paisiblement sur le monde des arts. Il partageait le sort commun de tous les souverains de cette période tranquille, où l'on ne redoutait aucune révolution. Mais notre siècle séditieux qui a ébranlé tant de trônes, renversé tant de dynasties, exilé tant de rois, ne voulut point faire d'exception pour cette royauté artistique. Que d'efforts, en effet, n'ont pas été tentés pour arracher à Raphaël le sceptre qu'il tenait depuis si longtemps ! Toutefois ces tentatives n'ont obtenu qu'un médiocre succès : malgré tout, le rival de Michel-Ange garde encore ses fidèles et ses fervents, surtout parmi les critiques officiels des académies. Ce n'est qu'avec le plus profond respect pour son génie et son œuvre que ces écrivains nous en entretiennent. Inutile de citer ici ces écrits en détail ; il nous suffit d'en avoir signalé la tendance

générale. Mais comment résister au désir de mentionner spécialement Viardot ? Ce n'est pas une notice que cet auteur consacre au peintre de la *Vierge à la chaise*, c'est un dithyrambe, une ode triomphale, nous allions dire un hymne religieux.

C'est surtout du côté catholique que l'attaque s'est montrée ardente, passionnée même. C'est l'illustre polémiste, Louis Veuillot, qui, dans son *Parfum de Rome,* demande impérieusement la déportation aux Amériques de ces madones, à son gré, mondaines et provocantes ; c'est J. K. Huysmans, dont on connaît les goûts si personnels et la critique si originale, qui ne craint pas de qualifier d'odieux le peintre préféré de Léon X.

Au point de vue exclusivement religieux ou plutôt mystique, peut-être serait-on tenté de souscrire à ces jugements rigoureux ou du moins de les expliquer. De même, si l'on borne son esthétique aux conceptions des époques médiévales, les primitifs italiens et flamands, au génie réaliste, garderont pour eux, et pour eux seuls, tous les suffrages, toutes les admirations et tous les applaudissements. Mais si l'on consent à élargir son horizon, si l'on veut admettre cette vérité élémentaire que les arts plastiques n'ont pas pour but unique d'éveiller en nous des pensées pieuses, mais d'être les interprètes du Beau idéal, on se montrera alors moins sévère, disons le mot, moins injuste, et l'on rendra à Raphaël le sceptre qu'on essaie de lui ravir.

Toutefois, une critique plus impartiale, fruit d'une étude plus attentive de ses œuvres, nous fera reconnaître que la pensée religieuse n'en est point exclue. Moins passionné que Veuillot ou Huysmans, Rio ne semble pas avoir aperçu cette vérité dans son jugement :

« Sous le rapport de la grâce et de l'harmonie, dit-il, comme sous celui de » la correction du dessin et de l'exquise délicatesse des formes, cette production ne laisse absolument rien à désirer ; il serait difficile de signaler le » moindre progrès, sous le rapport de l'inspiration religieuse proprement » dite ; non pas que l'artiste eût perdu la puissance de s'élever dans la région » de l'idéal pour y chercher des types, mais il ne faut pas oublier que la » plupart de ses admirateurs, au lieu de lui demander, comme cela se pratiquait au XVe siècle, une madone ou une sainte devant laquelle ils pussent » méditer et prier avec ferveur, voulaient plutôt avoir de lui, sous la dénomination de Saintes Familles, des compositions auxquelles le contraste des » âges, la naïveté de l'enfance, la variété des émotions maternelles et surtout » cette beauté des formes où excellait Raphaël, donneraient le genre de charme » par lequel ses contemporains aimaient à se laisser captiver. »

Ainsi donc, suivant Rio, ce serait surtout une affaire de convention et pour bien juger les Vierges de Raphaël il faudrait se placer sur le terrain du maître et dire que c'était pour les salons et les galeries qu'il peignait et non pour les églises et les oratoires.

Bien qu'il y ait encore beaucoup de sévérité dans cette appréciation, ce sentiment d'un critique autorisé nous satisfait mieux que la boutade véhémente du journaliste ou l'épithète cruelle du pessimiste.

Si Raphaël, dirons-nous, n'est point comme fra Angelico le peintre des âmes extatiques, il n'en reste pas moins le plus chrétien de tous les artistes de la Renaissance.

Mais avant d'aborder l'étude des œuvres du Sanzio, il nous paraît nécessaire d'esquisser en quelques mots l'histoire de sa vie, car sans cela il est presque impossible de bien juger ce génie.

Né dans la petite cité d'Urbin, en 1483, Raphaël eut pour père Giovanni Santi, peintre médiocre s'il en fut, et dont aujourd'hui nul ne parlerait, si la gloire de son fils n'avait en quelque sorte rejailli sur lui. Quoi qu'il en soit, Giovanni fut le premier maître de son enfant. De bonne heure orphelin, celui-ci rechercha les leçons du Pérugin, alors à l'apogée de son talent. L'histoire a recueilli l'exclamation enthousiaste du vieux praticien à la vue des esquisses du prodigieux débutant qui demandait à être admis dans son atelier : « Qu'il vienne, qu'il soit mon élève : il sera bientôt mon maître ! » C'était une sorte de prophétie qui se vérifia quelques années plus tard. Une amitié sincère, qui ne connut jamais de nuages, unit pour la vie ces deux artistes. Cette rencontre était heureuse pour tous les deux : Pérugin non seulement y gagna plus d'ampleur, mais Raphaël y dut une parfaite entente du coloris, ses peintures les plus chaudes et les plus lumineuses.

Les progrès du jeune étudiant furent rapides, si bien qu'au bout de quelques années, devenu maître à son tour, il signait ses premières pages : à vingt ans, il donnait au monde ce fameux *Spozalizio*, dont nous avons parlé plus haut avec quelque détail.

Faisons ici cette remarque : toutes ces peintures de début sont d'un disciple fidèle, au point qu'il est difficile de prime abord de distinguer les productions du maître de celles de l'élève : c'est la même sobriété presque nue de la composition, la clarté des tons, l'exactitude un peu sèche du dessin, la douceur de l'expression. Cependant un examen attentif détrompe assez facilement les experts, car la sécheresse de Raphaël n'est point la froideur du Pérugin. Il y a même dans cette première manière du grand artiste une certaine ampleur que n'a jamais connue le vieil Ombrien.

Florence, où règnent Michel-Ange et Léonard, attire le Sanzio. Il demeure longtemps dans la ville des Médicis, qui devient vite la patrie de son esprit. C'est là qu'il s'émancipa du mysticisme primitif, auquel jusque-là il était resté attaché, pour se créer une manière plus libre et plus personnelle.

Après un court séjour à Sienne, près du Pinturicchio, c'est à Rome que nous retrouvons Raphaël. Bramante, son oncle, qui occupait une grande situation dans cette ville, comme architecte de la basilique de Saint-Pierre et

des palais apostoliques, l'accueille avec empressement et l'emploie à la décoration du Vatican.

Désormais le « divin jeune homme » semble en pleine possession de ses moyens ; il secoue toutes les traditions d'école, et, ne prenant plus conseil que de l'antiquité et de la nature, ses deux admirations, presque ses deux cultes, il fonde l'Ecole Romaine.

Désormais aussi, Raphaël cesse d'être le peintre exclusif de la madone, pour aborder les grandes compositions historiques. Rival de Michel-Ange, il illustre la Bible, dont il tempère l'austérité par un reflet de la douceur évangélique, s'essaie dans l'architecture et meurt à trente-sept ans, le vendredi-saint, 6 avril 1520, après avoir ébauché la *Transfiguration*, son dernier chef-d'œuvre.

Rome fit des obsèques triomphales à celui qu'elle considérait comme la personnification de la peinture : les artistes de l'Italie, oubliant un instant leurs rivalités et leurs jalousies, s'unirent pour verser des larmes sur cette mort prématurée, et l'on dit même que les pleurs du Pontife honorèrent ce cercueil. Le Panthéon reçut ce glorieux dépôt, qu'une statue de Marie semble bénir et protéger.

La vie de l'homme, avons-nous dit, explique l'œuvre de l'artiste : un mot suffira pour faire comprendre notre pensée. Tous les connaisseurs s'accordent pour dire que Raphaël a résumé en lui toutes les écoles qui l'ont précédé et qu'il a été un disciple fidèle. Mais quel disciple et quel élève ! Raphaël imite comme le font tous les esprits supérieurs : car si l'on reconnaît chez lui les traditions de l'Ombrie ou celles de la Toscane, on remarque aussi une indépendance et une *maëstria* qui n'appartiennent qu'à lui. Aucun de ses maîtres, pas même les plus grands ou les plus aimés, comme Pérugin et Michel-Ange, n'a été assez puissant pour l'entraîner dans son orbite.

Bien qu'il se soit essayé dans les genres les plus divers, qu'il ait traité le portrait, abordé l'histoire ou la mythologie, Raphaël a été surtout un peintre de madones : même après les travaux épiques du Vatican, c'est la Vierge qui est restée sa création principale. S'exerçant avec l'inépuisable fécondité de son génie sur un sujet aussi simple que celui d'une Sainte-Famille ou d'une mère se jouant entre deux enfants nus, le maître sait y trouver des variantes presque infinies ; reprenant sans cesse le même sujet, il ne se répète jamais, tant il y découvre des ressources variées ; chaque fois il trouve moyen de nous en donner des représentations toujours nouvelles et toujours charmantes.

« Nul artiste, écrit Darras, n'a peint avec plus d'affection la sainte Vierge : on dirait qu'il a voué à sa mère du ciel un culte de prédilection, et que, fidèle à la religion de son enfance, il y vient à chaque instant retremper son âme. »

Nous n'insisterons point sur le jugement que l'on peut porter sur Raphaël



RAPHAËL — La Vierge du Grand-Duc.
Florence, Pitti.

comme peintre religieux : les développements que nous avons donnés ci-dessus suffisent, croyons-nous, pour éclairer nos lecteurs et leur faire prendre un parti dans cette controverse, toujours si vivement débattue.

C'est le praticien qu'il nous faut examiner.

Ce qui domine en lui, c'est le dessinateur accompli, impeccable, qui ne connut jamais de faiblesse ni de défaillance. Au contraire, le sentiment de la couleur semble chez lui assez intermittent, et dans ses œuvres, même les plus admirées, il serait facile de relever des partis pris de carnations rougeâtres, des écarts et des duretés d'intonation qui ne sont pas sans déparer ses plus belles compositions : n'est-ce point peut-être ce défaut qui les rend un peu rudes à notre sensualité, à laquelle plaît surtout la fraîcheur dans le coloris ?

Comme compositeur, le Sanzio ne connaît point de rivaux : il n'y a qu'un instant nous parlions de la puissance de son imagination, maintenant nous ne saurions trop vanter son habileté à disposer ses personnages, à leur donner des attitudes à la fois nobles et naturelles, gracieuses et expressives. La *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*Ecole d'Athènes* resteront à ce titre d'inimitables modèles. Le décor qui encadre ces scènes est toujours choisi avec un à propos parfait. Mais que dire des paysages ? A ce point de vue spécial, Raphaël a eu le mérite d'être un initiateur ; c'est lui le premier qui les a introduits dans l'art moderne. Ne penserait-on pas que, toujours dominé par les souvenirs de son cœur et de son esprit, il aimait à reproduire aussi souvent que possible les horizons aimés de sa vallée natale ? Touchant souvenir que nous retrouverons aussi vivace chez le plus grand paysagiste des temps modernes : Claude Lorrain.

L'œuvre mariale de Raphaël est des plus vastes : elle comprend un ensemble de trente-quatre compositions : Vierges-mères ou Saintes-Familles. D'après une classification généralement adoptée, on divise ces tableaux en deux groupes distincts : en florentins et en romains, suivant que le type de Marie se rapproche ou s'éloigne des primitifs. Est-ce à dire pour cela que le Sanzio a donné des traits identiques à ses madones ? Nullement : on sait avec quelle aisance ou mieux avec quel doux caprice, il les a variées de ton et de traits, suivant le caractère de la composition où il les fait figurer. Cependant, toutes ces Vierges ont un air de famille ; ce sont tout au moins des sœurs, entre lesquelles la paternité du grand maître est facilement reconnaissable.

Faut-il énumérer ici ces madones diverses, aux vocables si connus ? Qui ne se souvient de la *Madone du grand duc*, de la *Vierge à la chaise*, de la *Vierge au poisson*, de la *Vierge au chardonneret*, de la *Vierge à la perle*, de la *Madone Sixtine*, de la *Vierge de Foligno* ? Mais qui donc a eu la joie de faire tous les pèlerinages artistiques à travers l'Europe pour contempler ces pages immortelles ? Sans doute la gravure et la photographie ont popularisé ces chefs-d'œuvre : des peintres laborieux se sont efforcés de les reproduire de

leur mieux. Mais quelle distance entre ces pâles copies et l'auguste original ! Aussi bien, les admirateurs du grand Urbinate méprisent-ils tous ces essais comme autant de mensonges et de sacrilèges.

Nous n'étudierons pas ici toutes ces images de Marie, car outre sa longueur, ce travail risquerait d'amener avec lui quelque monotonie et partant de l'ennui.

Mais comment oublier la *Madone du grand duc* ou la *Vierge à la chaise* et le *Spasimo* ?

La première de ces œuvres, la *Madone du grand duc*, est une des pages les plus religieuses qui soient sorties du pinceau de Raphaël, encore jeune, encore sous l'influence du Pérugin. Pour décrire ce tableau nous ne croyons mieux faire que d'emprunter ces quelques lignes du *Voyage en Italie* de Taine · impossible d'être plus exact, et plus précis, et en même temps plus vivant :

« Marie est debout, en robe rouge, avec un long voile verdâtre, et la sim-
» plicité des couleurs ajoute à la simplicité de l'attitude. Un petit voile blanc
» diaphane avance par-dessus les cheveux blonds jusqu'au bord de son front.
» Les yeux sont baissés, le teint est d'une blancheur extrême, un coloris léger
» comme celui de la rose des buissons s'est posé sur ses joues ; sa bouche
» toute petite est fermée : elle a le calme et la candeur d'une vierge alle-
» mande. »

Est-il possible, ajouterons-nous, pour un Renaissant, d'exprimer avec plus de sincérité les sentiments de la piété ? On comprend aisément que le grand-duc de Toscane ait aimé à prier soir et matin devant cette suave image. Jamais non plus ce souverain ne consentit à s'en séparer ; il l'emportait dans ses voyages : cette particularité a été consacrée par un des noms que l'histoire a conservé à cette peinture, connue aussi sous le titre de *Madonna del Viaggio*.

Mais nous doutons fort que Ferdinand III eût songé à se mettre en prières devant l'autre madone de son palais, bien plus célèbre cependant, bien plus précieuse aussi comme œuvre d'art et que l'on appelle avec raison « *il capo d'opera* » de Raphaël. Nos lecteurs n'ont-ils pas nommé déjà la *Vierge à la chaise* ? Ce n'est ici qu'une peinture profane, un groupe païen : nous l'avouons sans détour, comme sans excuse. Mais cette réserve faite, si l'on reste, comme nous, sur le terrain exclusif de l'art, c'est sans bornes que doit éclater notre admiration.

L'amateur inconnu, qui a commandé ce tableau à Raphaël, paraît avoir accumulé à dessein toutes les difficultés de la technique, comme s'il eût voulu, par une sorte de gageure, mettre en œuvre toutes les ressources du génie.

Ce problème n'a point dérouté le maître qui s'est tiré de ces embarras avec son adresse coutumière. Tout ici semble aisé et naturel, et cependant quelle habileté n'a-t-il pas fallu déployer pour grouper si heureusement ces trois personnages dans ce cadre circulaire, si étroitement mesuré ! Seule une

étude approfondie la fait apprécier. D'ailleurs le Sanzio semble avoir aimé de pareils tours de force et ces problèmes ingrats ; mais toujours il leur a donné les solutions les plus élégantes : la *Messe de Bolséna*, la *Délivrance de saint Pierre*, les *Sybilles*, en sont les exemples les plus frappants comme les mieux connus.

Sans doute, dans la *Vierge à la chaise* tout n'est point à louer. Cette femme richement parée d'étoffes éclatantes, au regard plein de coquetterie, ne peut être et n'est pas l'humble fille de Juda, qui devint la mère du Sauveur. Effaçons donc, au moins par la pensée, ce titre malencontreux de *Madonna* que l'on a inscrit au bas de ce cadre... et alors tous les juges, même les plus sévères, seront désarmés ! Alors, eux aussi, proclameront ce tableau un chef-d'œuvre incomparable, où la composition comme le dessin et le coloris, tout, en un mot, doit être admiré.



RAPHAËL. — La Vierge à la Chaise.
Florence, Pitti.

Mais quel éloge peut-on faire du *Spasimo* ?

Cette fois les critiques, même les plus prévenus, se taisent ou s'unissent pour reconnaître en cette page l'expression la plus sublime du sentiment chrétien qui ait jamais été traduit par la couleur.

Sous le poids de la croix qui l'accable, le Sauveur est tombé ; mais il relève vers sa Très Sainte Mère qui lui tend les bras sa tête divine, avec ce mélange de douceur, de sérénité et de majesté qui en fait la beauté.

Tous les personnages de ce poème de la peinture sont admirables d'expression : Marie, les saintes femmes, les disciples exhalent et confondent leur douleur dans un concert de prières et de larmes ; les bourreaux féroces, les soldats impassibles, étrangers aux passions qui animent les autres acteurs de ce drame, tout cela dessiné avec la hardiesse et la fermeté du maître, groupé avec une adresse incomparable. C'est, en un mot, l'ensemble le plus imposant, le plus noble et le plus sublime qui existe : c'est un chef-d'œuvre de premier ordre. Raphaël en était conscient, lui aussi, et c'est pourquoi il a donné à ce tableau la consécration de sa signature, ce qu'il ne faisait que rarement.

Le *Spasimo* a sa légende comme les images miraculeuses, honorées dans certains sanctuaires. On raconte que, destiné à Palerme, ce tableau fut embar-

qué ; mais une tempête assaillit le vaisseau qui se brisa sur un écueil. Les hommes et la cargaison furent perdus, excepté ce tableau qui, emballé comme il l'était, fut jeté par la mer dans le golfe de Gênes. Là il fut pêché et tiré au rivage. On s'aperçut que c'était un ouvrage divin, car il s'était conservé intact, sans tache et sans défaut : les vents et les vagues avaient respecté le chef-d'œuvre.



Raphaël. — La Madone de S. Sixte.
Musée de Dresde.

Quelle est la part qu'il faut faire à la vérité dans ce conte, rapporté par Vasari ? Nous l'ignorons absolument. Ne serait-il pas le symbole par lequel l'imagination populaire a traduit l'admiration universelle et unanime dont cette œuvre a toujours été entourée ?

Nous ne pouvons quitter Raphaël sans dire au moins un mot de la *Vierge de Foligno* et de la *Madone de Saint-Sixte*.

Nous l'avons dit plus haut : ces deux compositions sont des œuvres chrétiennes, dans la plus parfaite acception de ce mot, et ce sont deux apothéoses de la Mère de Dieu. La *Madone de Foligno,* connue sous le nom de *Vierge au donataire,* a moins d'ampleur et d'élévation que la Vierge sixtine, mais elle a plus de grâce et de douceur. C'est ce caractère que Taine a surtout relevé : « Ce qui frappe d'abord, c'est la douceur et la pudeur de la Vierge, c'est

» le geste timide avec lequel elle touche la ceinture bleue de son enfant, c'est » l'effet charmant de la bordure dorée de sa robe rouge. » Cette madone témoigne encore des impressions ressenties par Raphaël dans les ateliers du Pérugin : à voir cette vierge si candide, on pense à ces calmes physionomies de religieuses qui, élevées dès l'enfance au couvent, n'ont jamais senti le contact du monde.

C'est l'expression sereine d'une vertu qui ne connaît point de luttes ni d'orages.

Quant à la *Madone de Saint-Sixte*, c'est quelque chose de plus qu'un portrait de la Mère de Dieu, rêvé par l'artiste et offert à la piété et à l'admiration des hommes ; c'est une révélation du ciel à la terre, c'est une apparition de Marie ! Ce mot explique toute l'ordonnance du tableau et les rideaux verts qui s'entrouvrent aux angles supérieurs. Saint Sixte et sainte Barbe, agenouillés des deux côtés du tableau, comme Elie et Moïse dans la *Transfiguration*, ainsi que les deux petits anges — les deux *putti* — du premier plan, contribuent à donner un recul surnaturel au groupe principal. Faut-il louer celui-ci après tant d'autres ? Pourra-t-on jamais trouver des accents assez nouveaux pour exalter ce chef-d'œuvre tant de fois loué ? Quelle noble attitude, quelle pose merveilleuse de la Vierge sur les nuages et de l'Enfant-Dieu sur ses bras ! C'est devant une pareille image qu'il faut méditer, pleurer et prier.



Chapitre Neuvième

L'AGE D'OR

Michel-Ange — Léonard de Vinci

A côté de Raphaël, l'admiration des hommes a placé Michel-Ange ! Mais quels contrastes frappants entre ces deux génies ! Si le Sanzio charme et séduit par l'impeccable beauté de ses contours suaves et si purs comme par l'idéale grandeur de ses conceptions, Buonarrotti émeut et captive par la grandeur épique de ses compositions, par l'énergie de son dessin.

Chez Raphaël, il semble que ce soit l'harmonie et l'équilibre qui dominent : musicien ou poète, il eût été Mozart ou Racine ; le génie de Michel-Ange au contraire, plus grandiose et plus troublé, nous rappelle Dante et les accents de Beethoven en seraient les échos les plus fidèles. Comme ces grands hommes, l'auteur du *Moïse* et des *Captifs* était une âme ardente et passionnée : pour eux, la lutte et les difficultés à vaincre avaient de véritables et de puissants attraits, et comme ils savaient traduire avec énergie les passions qui les agitaient, ils surent par conséquent créer des œuvres puissamment vivantes, originales et personnelles. Faut-il nous étonner après cela que tous leurs ouvrages furent autant de chefs-d'œuvre immortels ?

Personne n'ignore que Michel-Ange, pareil à plusieurs de ses contemporains, fut un génie universel, qu'il excella dans les diverses branches de l'Art. Poète, il nous a laissé des sonnets et des *canzoni* qui font de lui un rival de Pétrarque ; architecte, c'est lui qui, réalisant le rêve surhumain de Bramante, suspendit dans les airs le dôme du Panthéon au-dessus des voûtes du Temple de la Paix ; peintre, il a retracé sur les parois de la Sixtine un résumé de la Bible, depuis les premiers jours de la création jusqu'au Jugement dernier. Mais c'est sculpteur qu'il voulut être avant tout et qu'il fut : faire vivre et respirer le marbre lui semblait être la plus haute expression esthétique. En cela, il voyait juste ; l'art du statuaire est, en effet, par excellence l'art du philosophe et du penseur. Ne faut-il pas que celui-ci médite profondément son sujet pour trouver une forme à la fois belle, noble et grandiose, qui traduise exactement sa pensée avec des moyens expressifs, relativement restreints ? Le sculpteur ne dispose en effet que de la personne humaine et de la ligne, il n'a point comme le peintre à sa disposition ni l'espace qui s'ouvre devant lui en des perspectives infinies, ni les groupes, qui se présentent aussi nombreux et aussi variés que son imagination peut en former, ni la couleur, qui met partout de la vie et de l'harmonie...

Si l'on examine de près l'œuvre de Michel-Ange, on ne pourra s'empêcher de souscrire au jugement unanime porté par les critiques au sujet de sa tendance sculpturale : le *Jugement dernier* en est l'expression la plus haute et la plus gigantesque. C'est donc le sculpteur que nous étudierons.

A la différence des artistes dont nous nous sommes entretenus jusqu'ici, la glorification de la Vierge et de l'Enfant-Jésus ne joue qu'un rôle accessoire le grand penseur florentin se sentait plus porté, par son tour d'esprit et par les prédications de Savonarole, à l'interprétation des scènes de l'Ancien Testament ou de celles de l'Apocalypse qu'à ces fraîches et gracieuses idylles dont Marie et son Fils fournissaient alors le trop commode prétexte. Tout au plus, dans un œuvre aussi colossal, compte-t-on sept à huit madones, statues, bas-reliefs et peintures, et encore celles-ci n'ont-elles qu'une importance relativement secondaire.

Mais on nous reprocherait de ne point citer la célèbre *Pietà*, qui fait aujourd'hui la gloire de la basilique vaticane. C'est un véritable chef-d'œuvre que ce groupe. C'est le cri unanime de tous les connaisseurs et de tous ceux qui ont vraiment le culte du Beau. Qui n'a point admiré le corps de Jésus, si souple et si beau jusque dans la mort ? M. Pératé a pu dire sans exagération que c'était là le modèle plastique de notre humanité. Est-il possible aussi de n'être point ému ni touché de la douceur de Marie et de sa beauté ?

Toutefois ce n'est pas sans motif que l'on a été choqué de la jeunesse trop grande, que l'artiste a conservée aux traits de la Vierge. C'est une licence qu'il s'est accordée avec les données de la tradition et, ajoutons-le, avec celles

de la vraisemblance. Nous savons que Michel-Ange a voulu se justifier de son étrange liberté, en disant qu'il avait voulu rendre par ce moyen la virginité sans tache de la Mère de Dieu. Explication venue après coup et que l'on n'a pas voulu admettre, comme émanant plutôt d'un théologien subtil que d'un artiste.

Quoi qu'il en soit de ces réserves et de ces critiques, cette *Piétà* est une œuvre de premier ordre. C'est la première rencontre de la beauté antique et de la pensée chrétienne, c'est la réalisation de la sculpture rêvée par les artistes du XVe siècle, et ce prodige est sorti du ciseau d'un jeune homme de vingt-cinq ans!



MICHEL-ANGE. — Pietà.
S. Pierre de Rome.

Michel-Ange a voulu, avant de mourir, traiter une seconde fois ce sujet de la Mère des Douleurs, mais son œuvre, conservée au dôme de Florence, est restée à l'état d'ébauche : il nous est donc impossible de porter un jugement sur le groupe. Nous ne pouvons que mentionner aussi la belle statue de la sainte Vierge de Bruges qu'on lui attribue, car cet ouvrage est considéré comme apocryphe.

Ces pages sur l'âge d'or de l'histoire artistique auraient offert une lacune trop grande, si nous n'y avions point inscrit le nom de Michel-Ange : c'est pourquoi nous avons voulu l'y voir figurer, quoique, à la rigueur, nous eussions

pu l'omettre, puisque nos études ont surtout pour objet les peintres de Marie.

Le Corrège, Léonard de Vinci, les principaux Vénitiens : Bellini, le Titien, Véronèse et le Tintoret auront pour nous un intérêt plus immédiat. Sans doute, les maîtres que nous venons de citer sont parmi les plus grands, mais ils ne sont plus les peintres de la piété. Désormais l'art se paganise de plus en plus : il quitte les sanctuaires pour les palais et les galeries des princes. Nous aurons des coloristes et des dessinateurs de génie, qui semblent avoir atteint les dernières limites de la perfection ; ils ont trouvé une expression si sublime, une forme si achevée que leur nom devient, pour ainsi dire, le symbole de l'art lui-même.

Y aura-t-il jamais, par exemple, un dessinateur pareil à Raphaël, quel coloriste égalera le Titien, et quel rival pourra-t-on opposer au Corrège pour la grâce des idées et la puissance magique des illusions ? Mais ces interprètes de Beau cesseront de prendre leurs inspirations à l'idéal religieux, ce n'est plus qu'exceptionnellement qu'ils traiteront les sujets de la piété, et quand il le feront encore, on pourra constater avec regret que la pensée religieuse est de plus en plus étrangère à leur esprit. Nous n'aurons plus de ces mystiques qui semblaient parfois nous soulever un coin du voile qui nous dérobe les mystérieuses visions de l'au-delà.

Sur le témoignage de Vasari, on a cru longtemps que le CORRÈGE, de son vrai nom ANTONIO ALLEGRI (1494-1534), était un de ces hommes malheureux qui ont expié le génie par la douleur, et la gloire par la pauvreté : il n'en est rien. Des études savamment conduites, ont révélé à nos contemporains l'énigme de cette vie. C'est volontairement que cette existence fut humble et cachée, car, dénué d'ambition, le Corrège voulut vivre uniquement pour son art, comme un sage ou comme un rêveur, s'éloignant des puissants de la terre et des dispensateurs de la gloire. C'est bien d'ailleurs l'idée que nous pouvons nous en former, d'après son portrait, peint par lui-même, dans une fresque qui se trouve à l'intérieur du dôme de Parme : « Le buste se détache en profil dans la pénombre. On dirait un homme appuyé au mur et plongé dans une méditation profonde. Il est vêtu d'une ample robe à larges manches de couleur claire et dont la négligence rappelle l'artiste au travail. Le visage ovale, légèrement incliné, d'une expression rêveuse et d'une haute distinction, est celui d'un esprit supérieur qui vit en communion intime avec le Beau et le Bien. Son vaste front, ses traits fins et fondus ont la suavité et la simplicité des marbres grecs. Le nez aquilin, aux narines mobiles, est d'une finesse et d'une noblesse rares ; la ligne de la bouche, à demi cachée dans l'ombre de sa barbe ; le regard, tourné au dedans et comme voilé d'un songe : tout dans sa physionomie exprime un sentiment de douceur ineffable et de merveilleuse harmonie. Cette tête pensive et sereine est uniquement occupée de sa vision intérieure, le monde du dehors n'y a laissé aucune empreinte. La grandeur de



LE CORRÈGE. — La Nativité.
Musée de Dresde.

la pensée s'y mêle à une candeur d'enfant, à la timidité touchante du songeur. »

Cet homme fut donc sereinement heureux et son bonheur se traduit non seulement sur sa physionomie, mais encore dans ses œuvres, admirable reflet de la paix qu'il goûtait dans son foyer. On dit à ce propos que sa femme, Jéromine, a servi plusieurs fois de type à ses madones. Si le fait lui-même a pu être contesté par certains écrivains, il n'en reste pas moins vrai que c'est en regardant ses Saintes-Familles qu'on peut se figurer le charme de son intérieur.

Ce qui caractérise le génie d'Allegri, c'est la spontanéité : « Il n'eut jamais, nous dit Edouard Schuré, d'autre maître que la nature et son sentiment personnel. La beauté enchanteresse des campagnes de la Lombardie éveilla dans son âme ce sentiment du beau qui ne le quitta jamais, et c'est devant un chef-d'œuvre de l'art qu'il eut la révélation de son génie et qu'il s'écria que lui aussi était peintre : « *Anch'io son pittore !* »

Dès lors, il se met à produire des chefs-d'œuvre. Le premier tableau qu'il donna au monde fut un *Mariage de sainte Catherine*. Nous ne retrouvons point ici cette émotion mystique que nous avons éprouvée à Bruges : le maître italien est trop épris de la beauté plastique pour avoir créé une œuvre franchement spiritualiste et chrétienne : c'est une page splendide, où la beauté du dessin le dispute à l'éclat du coloris, mais où malheureusement le naturalisme païen a laissé trop vivement son empreinte. Le croirait-on cependant ? Ce tableau, dont le Corrège fit présent à sa sœur, produisit un tel effet dans le pays que trois jeunes filles prirent le voile après l'avoir vu.

Après cet essai, qui déjà révélait un maître, le génie du Corrège se déploie avec une ampleur inattendue, qui le place au rang des premiers.

Sans doute, nous le regrettons, cette verve sera tout imprégnée de paganisme ; le Corrège traitera souvent les sujets mythologiques et, quand il voudra nous retracer les scènes de l'Evangile, l'artiste se souviendra trop des dieux et des déesses de l'Olympe. Sa palette, chargée de couleurs trop vives, ne lui fournira point les tons plus austères et plus doux que réclament de pareils tableaux. C'est là le défaut trop réel que l'on peut reprocher au maître lombard. Mais quelles pages chaudes et lumineuses, cette erreur — car c'en est une — ne nous a-t-elle pas valu !

Ces madones sont moins correctes et moins idéales que celles du Sanzio ; on a pu même dire que la Vierge de la *Scodella* ou du *Repos en Egypte* n'était qu'une paysanne, mais cette incorrection est rachetée par la profondeur du sentiment et par la vie que l'Allegri a su imprimer à ses créations. Les madones du Corrège sont avant tout des mères passionnées qui ont, suivant le mot charmant de Vasari, tout le miel de la maternité.

Il faudrait tout citer ; nous nous bornerons seulement à décrire trois des

œuvres les plus célèbres : la *Nuit*, la *Nativité* et la *Coupole de la cathédrale de Parme.*

L'Evangile nous raconte que c'est vers le milieu de la nuit que naquit Jésus. C'est ainsi que le Verbe fait chair réalisait un des plus augustes oracles prononcés par les prophètes : « *Dum medium silentium tenerent omnia, et nox in suo cursu medium iter haberet, omnipotens sermo tuus, Domine, de cœlis a regalibus sedibus venit* » (1) ; mais aucun peintre, que nous sachions, n'avait eu l'idée de traduire ce passage des Saintes Lettres. Toutes leurs *Nativités* sont des *Adorations des bergers ou des mages*, où souvent aussi se mêlent les plus gracieuses fantaisies. Le Corrège rompit avec la tradition reçue jusqu'alors : il nous représenta le mystère de Noël d'après une formule nouvelle. L'artiste choisit le moment auguste où Marie, venant de donner au monde son divin Fils, l'adore seule dans la nuit.

Cette innovation ouvrait à l'art une nouvelle carrière en montrant quelles ressources on pouvait tirer des effets du clair-obscur et quelles impressions religieuses il était possible de faire naître dans les âmes par ce moyen. Ici le Corrège s'est montré un prestigieux artiste, et, guidé par un sens chrétien parfait, il a compris que c'était du corps du divin Enfant qu'il fallait faire venir la lumière.

Devant la *Nativité*, tous les écrivains d'art ont déposé l'hommage de leur admiration. Au fond, S. Joseph tire avec force l'âne qui voudrait flairer le nouveau-né. Dans le haut, des anges planent sur le berceau du Dieu inconnu. C'est tout. Mais la grande beauté de ce tableau, son inexprimable poésie viennent de cette lumière qui part du corps rayonnant de l'Enfant, inonde le visage de la Mère, éblouit les bergers, éclaire même les anges lumineux, glisse sur S. Joseph et va se confondre, en se dégradant, avec les lueurs du jour qui pointe à l'horizon.

La coupole du dôme de Parme est aujourd'hui presque ruinée, mais ce qu'il en reste suffit à donner une idée de ce qu'était cette fresque, quand elle apparut pour la première fois aux regards. Des ignorants, ou peut-être des envieux, critiquèrent cet ouvrage avec passion ; le Corrège eut l'amertume de voir son chef-d'œuvre incompris. Il fallut plus de dix ans pour que l'on revînt sur le mot insolent du fabricien qui comparait ce glorieux ensemble à un plat de grenouilles. Pour réformer cet arrêt impertinent, il fallut que le Titien répondît à ceux qui le questionnaient sur la valeur des peintures de cette coupole « Renversez-la, remplissez-la d'or, et elle ne sera pas encore payée ! » Cette Assomption est, en effet, un poème splendide, mais un poème païen. Les beaux anges, qui voltigent sur ces parois, ressemblent plutôt à des éphèbes grecs qu'à des esprits célestes, et l'on ne peut nier qu'il y ait dans cet ensemble quelque confusion.

(1) Sap. XVIII. 14



LÉONARD DE VINCI. — La Vierge aux rochers.
Paris, Louvre.

Si la destinée du Corrège fut obscure, il n'en fut point de même de celle de Léonard de Vinci (1452-1519).

Ingénieur, mathématicien, philosophe, érudit, il fut le génie universel le plus complet et le plus encyclopédique de son époque.

Courtisan heureux et favori des princes de son temps, il mourut entre les bras de François Ier. Quels horizons une pareille vie ne peut-elle pas offrir à l'historien !

Mais il faut nous restreindre et nous contenter d'étudier le peintre de la madone. L'auteur immortel du *Cenacolo* s'est plu à nous donner des images de notre Mère du ciel, et chaque fois il nous en a donné d'incomparables modèles. La *Vierge aux Rochers* est son chef-d'œuvre dans cet ordre d'idées, et vraiment l'on ne saurait trop admirer cette scène, que la peinture et la gravure ont reproduite comme à l'envi.

Quelle noblesse et quelle douceur sont ici répandues sur les traits de cette Vierge, une des plus pieuses qu'ait jamais créées le pinceau de Léonard ! Sans doute, au point de vue plastique on pourrait concevoir plus de recherche et plus de beauté, mais il eût été difficile de rendre ces traits plus expressifs et plus religieux. Quelle élégance et quelle sobriété classique dans tout l'ajustement de Marie ! Qui n'admirerait ces longs cheveux dénoués qui tombent sur les joues et les épaules de cette jeune mère ? Que dire enfin du geste protecteur qu'elle étend sur son Fils et avec quelle bonté elle lui présente son jeune précurseur ? Les deux enfants sont, eux aussi, admirables de grâce et de gentillesse : le modelé de ces deux corps d'enfant surpasse tout ce que l'on avait fait jusque-là dans ce genre.

Quant au décor, il n'est personne qui n'en apprécie la pittoresque beauté. Que pouvait-on, en effet, imaginer de mieux que cette grotte de dolomite aux lignes sévères et rudes, pour contraster avec la fraîcheur du feuillage et des fleurs dont cette caverne est tapissée, pour faire valoir les horizons lumineux, dont une ouverture, habilement ménagée, nous ouvre les perspectives ? Malheureusement, ce tableau a souffert des morsures du temps et maintenant ce n'est presque plus qu'une ruine. Il semblerait qu'une fatalité jalouse s'acharne contre les chefs-d'œuvre de Léonard. On sait que la fresque de Milan n'est plus qu'un débris à peu près informe.

La critique nihiliste de notre temps qui ne respecte rien a contesté, mais en vain, l'authenticté de cette toile magnifique. Müntz nous dit que jamais chef-d'œuvre n'eut ses papiers mieux en règle. Les archives du Louvre nous en rappellent les origines : entré d'abord dans la collection privée de François Ier, ce tableau est passé de là dans nos collections nationales.

Cette controverse a été soulevée par la présence d'une réplique ou d'une copie de cette belle œuvre à la National-Gallery de Londres. Les critiques se sont partagés pour savoir lequel de ces deux tableaux rivaux est l'original.

L'amour-propre national des experts des deux côtés du détroit a beaucoup embrouillé la question, en dépit des documents d'archive qui établissent la présomption pour le musée du Louvre à Paris, ainsi que nous le disions il n'y a qu'un instant. Müntz ne voit dans le tableau de la galerie anglaise qu'une excellente copie due à un élève milanais.

Léonard de Vinci a peint la Vierge dans d'autres circonstances mais il n'a jamais atteint cette perfection et cette élévation.



LUINI. — La Vierge à l'agneau.
Lugano.

Son *Annonciation* a été diversement jugée par Venturi et l'abbé Broussole. L'un a jugé cette page en artiste, mais c'est comme mystique que le prêtre a porté son appréciation, et si le premier a vanté avec raison la beauté du paysage où est située la scène, l'élégance de l'ange et la royale majesté de la Vierge-Marie, le second a pu regretter que cette composition soit empreinte d'une beauté trop païenne. Il existe d'ailleurs d'autres peintures mariales tracées par Léonard. Bornons-nous à les énumérer ici : à Milan on voit une *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*. Rio a loué cette page ; à Rome une *Madone* a été peinte à fresque sur les murs du couvent de San Onefrio. Saint-Petersbourg et Madrid gardent chacun une *Sainte Famille;* Munich possède une *Madone avec l'Enfant-Dieu* sur son bras.

BERNARDINO LUINI (1473-1533?), élève de Léonard de Vinci, est le maître le plus célèbre et le plus digne de l'être de l'école milanaise. On vante avec raison l'admirable variété d'idées, d'expressions, de draperies, qui se trouvent dans ses œuvres. Tout ici semble étudié, tout charme et tout séduit. La fresque où il a représenté la *Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau* a pu être parfois attribuée au Vinci, et elle est digne de cette erreur flatteuse.

Pour achever ce tableau de l'Age d'or en Italie, il nous faut dire un mot du peintre, qui, dit-on, eût occupé le premier rang parmi les maîtres de ce temps, si Raphaël ou Michel-Ange n'avait point existé. A ce trait, on a reconnu ANDREA DEL Sarto (1488-1530).

L'histoire de la peinture lui a décerné le titre d'impeccable : *Andrea senza errori*, et il le mérite par son style élevé, grandiose et surtout par l'exécution



LÉONARD DE VINCI. — Annonciation.
Florence, Offices.

qui font de lui le premier coloriste de l'école florentine. Ce jugement toutefois ne peut être accepté qu'avec quelques restrictions : André se souvient trop souvent de sa femme, Lucrezia della Fede, pour nous donner une image parfaite de la Vierge Marie; de plus, on a relevé dans ses compositions plus d'un détail vulgaire, trivial même. Ce sont là des défauts trop réels qu'on a pu reprocher au maître, avec justice.

Mais quand la nature du sujet exclut absolument ces fantaisies d'un goût doûteux et que l'artiste est forcé d'être noble, comme il excelle alors ! Nous n'en voulons donner pour preuve que le *Christ pleuré* de Vienne. Là tout est noble, là tout est grand ! Comment ne pas admirer la beauté plastique du corps de Jésus affaissé dans la mort ?



Andréa del Sarto. — Le Christ pleuré.
Vienne, Galerie impériale.

Et quelle variété aussi dans l'expression de la douleur ! Marie, abimée dans sa souffrance, arracherait des larmes au cœur le plus insensible, et la mélancolie répandue sur le visage des deux anges est bien à l'unisson de cette scène de désolation. Toute cette composition est véritablement splendide, et c'est en artiste, en poète chrétien qu'André a traité son sujet. Nous n'avons point encore tout dit. En dehors de l'expression dramatique des personnages, il faut admirer ici la beauté remarquable que le peintre a su supprimer à chaque figure.

Personne ne pourra nous contredire sérieusement lorsque nous affirmerons que c'est à la basilique de l'Annunziata, des Pères Servites, à Florence, que doivent se diriger les pèlerins de l'Art, s'ils veulent se faire une idée complète du génie qui inspirait Andrea del Sarto. C'est dans cette église que se trouvent ses plus beaux titres à l'immortalité.

Nous ne ferons que signaler la série de fresques où le peintre a raconté la *Vie de S. Philippe Bénizi*, le grand patriarche servite. La noblesse et l'élévation du style, le coloris vif, transparent et moëlleux : toutes ces qualités ont rendu ces compositions justement célèbres, dignes des regards des artistes et des amateurs.

Mais les peintures mariales du cloître nous arrêterons plus longuement : la *Nativité de Notre-Dame*, l'*Adoration des Mages* et surtout la *Madonna del Sacco* : autant de pages sublimes, autant de chefs-d'œuvre.

La *Nativité de Notre-Dame* est une page remarquable où l'on signale au milieu des détails familiers et traditionnels, imposés par le sujet, beaucoup de belles physionomies et de nobles attitudes. C'est, dit-on, une des plus parfaites peintures murales qui existent.



ANDRÉA DEL SARTO. — Madonna del Sacco.
Florence, Annunziata.

Quant à la *Madonna del Sacco* tous les critiques qui en ont parlé sont d'accord pour la vanter comme plus parfaite encore que la *Nativité* que nous venons d'analyser. L'attitude de la madone qui tient dans ses bras l'Enfant Jésus nous fait penser à la fois aux fresques chrétiennes des Catacombes et aux plus suaves créations de Raphaël. C'est un incomparable mélange de grâce naïve et de dignité parfaite. Saint Joseph assis sur le sac qui a donné son nom à l'ouvrage, est surtout remarquable par le naturel de son attitude : il contemple avec amour le groupe charmant de la Mère de grâce et de l'Enfant-Dieu. Malheureusement cette œuvre magnifique a souffert de l'injure des temps.



Chapitre Dixième

LES MAITRES VENITIENS

Tous ceux qui ont eu le privilége de visiter Venise ont gardé de cette vision un impérissable souvenir. Quel poète voyageur n'a pas, à l'exemple de lord Byron, consacré dans ses chants au moins quelques strophes à la louange de la reine de l'Adriatique ?

Reine aujourd'hui découronnée !

Les fêtes somptueuses et bruyantes se sont tues ; délaissés par leurs nobles hôtes les palais gothiques du Grand Canal servent aux usages souvent les plus inattendus. Les stucs et les dorures, qui faisaient briller au soleil ces demeures aristocratiques, s'effritent et s'écaillent sous les attaques du temps et laissent voir aux visiteurs attristés la pauvreté de la brique. Cependant tel est l'attrait qui s'attache à ces « *Pierres de Venise* » que l'antique cité des doges n'a pas encore été désertée par les curieux, les artistes et les penseurs. D'ailleurs, si Venise n'est plus qu'une reine déchue, elle garde encore dans ses églises et ses palais, bâtis au milieu des flots, une partie de son patrimoine artistique. Ce fleuron de la couronne ducale n'est pas encore tombé !

Longtemps, les citoyens de la « Sérénissime République » ne furent en grande majorité que des soldats ou des marchands. Ne fallait-il pas avant tout se créer une patrie, lui assurer l'indépendance, conquérir aussi cette opulence qui devait donner au patriciat son prestige politique ? On comprend dès lors que, dominés par ces préoccupations toutes positives, les Vénitiens n'aient eu que tardivement le goût des arts. Aussi bien, ceux-ci ne se développèrent-ils dans la cité des lagunes que vers le commencement de l'époque moderne, tandis qu'à Florence et à Sienne, ils avaient brillé dès la fin du XII[e] siècle et jeté leur plus vif éclat au XIII[e].

Les caractères de la nouvelle école italienne devaient, on le conçoit aisément, refléter les goûts d'une aristocratie militaire et mercantile. Ce que ces parvenus et ces enrichis semblaient devoir exiger avant tout, c'était le faste et l'éclat. Ils ne comprenaient rien au langage mystique et pieux, que les Florentins des premiers âges, tels que Cimabuë, Giotto, fra Angelico et tant d'autres avec eux, avaient si bien interprété. Ils furent servis à souhait. Les artistes vénitiens eurent, plus que tous les autres maîtres de l'Italie, le sens de la couleur et l'intelligence des fastueux décors ; difficilement on eût rêvé coloris plus chatoyant et lumière plus exquise, mais en même temps on ne vit jamais peinture plus muette. L'œil est charmé, séduit, captivé même, mais le cœur et l'esprit cherchent en vain un sentiment qui les émeuve, une pensée qui les arrête. Cela charme les yeux, cela caresse la sensibilité, mais cela ne pénètre point au-delà. Tel est bien l'état d'âme que l'on ressent au musée du Louvre devant les immenses machines décoratives de Paul Véronèse. Ces fêtes vénitiennes où s'agitent tant d'acteurs, vêtus de si brillants costumes, ne sont point les humbles noces de Cana où manqua le vin, ni le repas intime où le pardon fut accordé à une pauvre pécheresse.

Toutefois ce serait se risquer à prononcer un jugement erroné sur cette école, si l'on voulait l'apprécier en se bornant à ces seuls exemples, car Paul Véronèse n'en est point l'unique représentant. D'après l'ordre chronologique, il en est le dernier, du moins parmi les plus illustres et les plus connus.

La gloire d'avoir formé les peintres vénitiens, de les avoir guidés dans leur véritable voie en les émancipant des traditions étrangères à leur génie national revient tout entière à GIOVANNI BELLINI (1426-1516), plus connu des Français sous le nom de JEAN BELLIN. Son père, Jacques, et son frère, Gentile, s'étaient, eux aussi, fait connaître et apprécier comme des peintres de talent. Mais la renommée de Jean absorbe toute celle de la race, nous allions écrire : de sa dynastie. Mot qui d'ailleurs n'eût point été complètement impropre : le culte du Beau et la pratique des arts ne semblent-ils pas quelquefois se transmettre aux membres de certaines familles privilégiées comme un apanage royal ?

Jean Bellin fut un initiateur, c'est là un de ses principaux titres de gloire



BELINI = Notre-Dame, S Jean et S. Catherine.
Venise, Eglise du Rédempteur.

et qui lui a valu souvent l'honneur d'être comparé au Pérugin. C'est un éloge auquel nous souscrivons volontiers, mais à nos yeux Bellin le mérite à un autre point de vue, c'est qu'il fut, comme le vieil Ombrien, le peintre exclusif de la madone. Dans sa longue carrière artistique, la Mère de la divine grâce fut pour ainsi dire son unique contemplation. « Il trouva, dit M. Gruyer, dans la sincérité de sa foi, les forces nécessaires pour résister au tentateur qui lui promettait toutes les richesses du monde extérieur et pour leur préférer les trésors du monde intérieur, et ne consentit à devenir un des plus brillants parmi les peintres qu'à la condition de rester toujours parmi les plus fervents. » Quelle admirable leçon pour ces artistes qui ne craignent point de prostituer leur talent pour un peu d'or, pour un peu de bruit !... nous ne voulons point dire pour un peu de gloire.

Venise est restée fidèle au souvenir de son premier maître, elle garde encore aujourd'hui dans ses églises les pages principales de Jean Bellin. Dans tous ces tableaux où Marie occupe la première place, c'est la divine maternité qui se trouve glorifiée. Par ce choix, par cette préférence notre Giovanni se plaçait parmi les réalistes : les peintres dont les tendances, au contraire, étaient spiritualistes comme les Florentins, exaltaient plutôt dans Marie le caractère de la virginité. Malgré cela, le dévot serviteur de Notre-Dame ne pourra manquer d'être profondément touché par l'air de noblesse et de bonheur que le peintre a donné à ses madones.

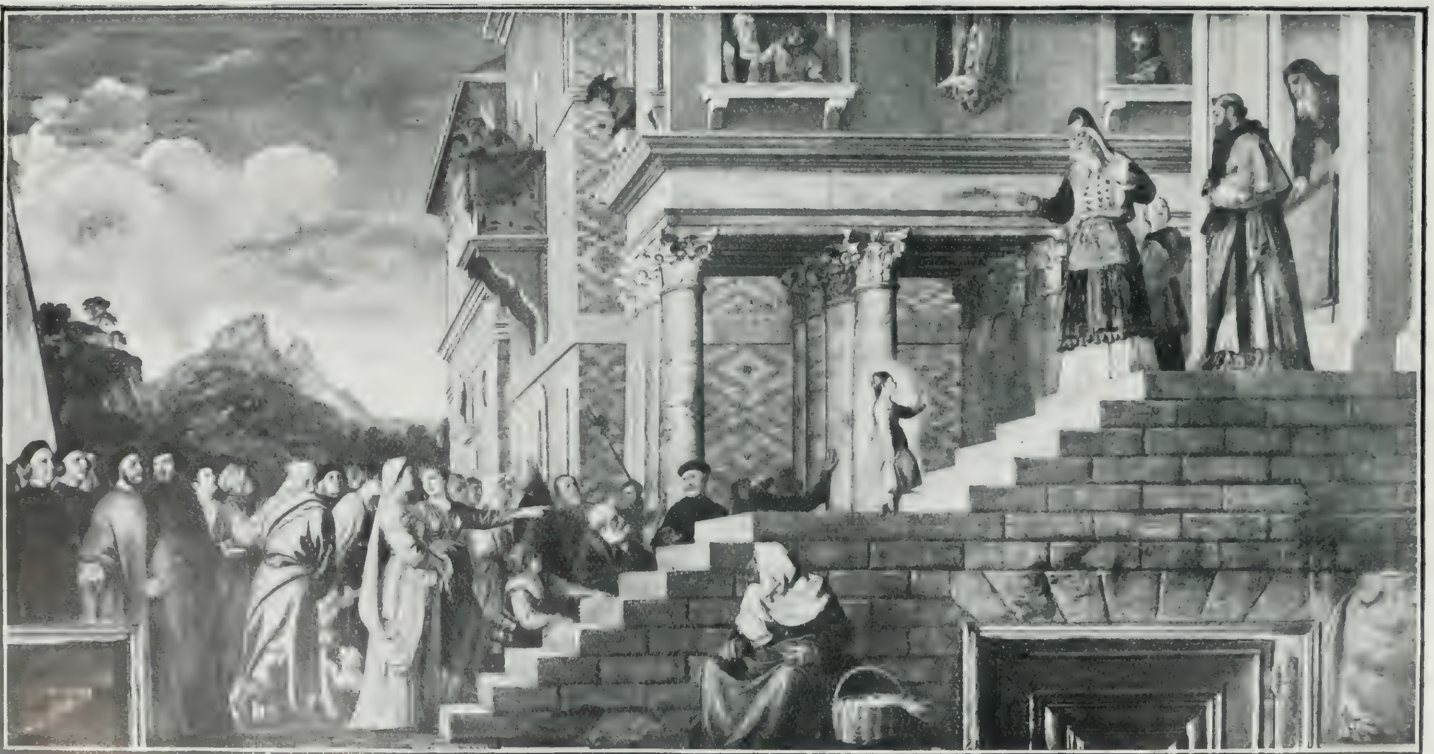
Quoique la plus grande partie des tableaux de Bellini soient, comme nous venons de dire, conservés à Venise, ce n'est pas la cité des lagunes qui garde son chef-d'œuvre. Cet honneur est échu au musée Bréra de Milan. Chose curieuse, bien digne de remarque ! Bellini qui a reproduit tant de fois « *la Vierge glorieuse entourée de saints* », n'a trouvé son expression la plus parfaite et la plus sublime que lorsqu'il nous a retracé les souffrances de la reine des martyrs. Son *Christ mort pleuré par Marie et saint Jean* est une œuvre de premier ordre. Tout l'intérêt de cette composition se trouve concentré dans l'étreinte fébrile de la Vierge embrassant le corps inanimé de Jésus. On sent que cette mère infortunée voudrait encore douter de la catastrophe qui l'a fait si cruellement souffrir et que, pour s'en convaincre, il lui faut approcher ses lèvres du cadavre que l'apôtre lui présente. Mais ici tout est traité avec la plus grande et la plus noble simplicité : c'est ce que l'on pourrait appeler de la peinture psychologique. Par là, Bellini s'écartait des errements suivis par ses devanciers ou même encore par ses contemporains, qui ne surent traduire les souffrances morales de leurs personnages que par des crispations exagérées ou des poses emphatiques et théâtrales. Moyens puérils, qui avaient le double tort de manquer leur but, c'est-à-dire de provoquer l'émotion chez le spectateur, et d'altérer la beauté, dont la sérénité est le premier caractère. En cela Bellini se montrait de la famille des artistes classiques de la Grèce et

de Rome dont Racine est, parmi les poètes français, le type achevé. Si l'on compare ce tableau avec celui de Bruges, où un artiste inconnu nous a représenté le même épisode évangélique, on ne pourra manquer d'être frappé de la façon différente dont la douleur de la Vierge est traitée. Chez le maître flamand, Marie semble plus calme et plus résignée, tandis qu'elle paraît dans l'ouvrage italien plus émue et moins surnaturelle. Inutile de louer la facture du corps du Sauveur ; quel est le professionnel qui ne peut apprécier la perfection de ce modelé ? Mais une idée supérieure a inspiré le peintre. C'est bien un cadavre qu'il nous présente ; toutefois ce mort si grand et si noble porte sur lui l'espoir d'une résurrection prochaine. Il était impossible à Bellini d'exprimer d'une manière plus saisissante sa foi en la divinité du Fils de Marie.



BELLINI. — Le Christ pleuré.
Milan, Bréra.

Est-ce à dire que nous ne puissions trouver en ce tableau que sujet à la louange et que la critique n'ait aucun droit de s'exercer ? C'est là une proposition téméraire que nous n'oserions risquer, car il n'est point donné à l'homme d'atteindre ici-bas une telle perfection. D'ailleurs ces réserves que l'on peut faire partout et à propos de tout ont, elles aussi, leur avantage ; pareilles à l'ombre qui relève la pureté d'un trait elles font valoir les éloges décernés ailleurs. C'est l'apôtre qui nous paraît ici le plus critiquable : sa chevelure blonde apprêtée avec un art trop féminin n'est pas sans lui donner un air quelque peu ridicule. Mais Bellini, qui semblait comme Homère autrefois, s'être endormi lorsqu'il conçut ce dernier personnage, s'est relevé dans l'exécution du coloris. Un sujet aussi triste et aussi dramatique exigeait un coloris sombre et grave. C'est bien ainsi qu'il l'a compris, mais toute cette austérité de ton n'a point empêché le peintre de rester harmonieux et chaud. La tunique pourpre foncé de la madone relève admirablement les tons verts et bleus qui dominent dans cette composition.



LE TITIEN. — La Présentation au temple.
Académie, Venise.

Très apprécié de ses contemporains, Bellini fut, pour ainsi dire, relégué au second rang par les générations suivantes et presque oublié. Le XIXe siècle, qui fut, sous certains rapports, une époque de réhabilitations, le remit en honneur et rendit à cette gloire un peu de son ancien éclat. TIZIANO VERCELLI ou LE TITIEN (1477-1576) ne connut point, au contraire, ces éclipses et ces retours. Le Raphaël vénitien, toujours en possession de son renom, a été célébré par tous et dans tous les temps comme un des plus illustres.

Tout d'ailleurs dans cette carrière semble avoir contribué à l'immortaliser. Le Titien eut une vie extrêmement longue : il mourut de la peste à l'âge extraordinaire de quatre-vingt-dix-neuf ans ; son existence ne fut troublée que par de rares orages ; son talent ne faiblit pour ainsi dire jamais ; ses œuvres qui datent de la plus extrême vieillesse portent encore les traces du génie : des amitiés royales honorèrent ce grand homme.

Il n'est personne, si étranger soit-il à la pratique des arts, qui ne connaisse le trait célèbre dont son atelier fut le théâtre.

C'était la troisième fois que l'empereur posait devant le peintre. Bien que celui-ci fut alors âgé de plus de soixante-dix ans, le nouveau portrait ne semblait pas moins parfait que tous ceux qui avaient été exécutés par le maître plus jeune. Aussi Charles-Quint, enthousiasmé, ne put s'empêcher de s'écrier : « C'est pour la troisième fois que vous me donnez l'immortalité. » Quelle émotion dut ressentir le vieillard à cette parole flatteuse prononcée par le plus grand potentat de ce siècle ! Dans son trouble, le Titien laisse échapper son pinceau de ses mains tremblantes. Et, voulant montrer par un acte combien sincère était son admiration, l'empereur qui régnait sur les deux mondes se baissa pour ramasser le glorieux outil !

Ce n'est point toutefois le favori des Césars, ni l'auteur de tant de portraits et de grandioses conceptions que nous devons examiner ici, mais le peintre religieux, plus spécialement encore, le peintre marial. Dans quelle mesure le Titien sut-il être l'interprète du Beau chrétien ? Ce fut dans celle où il se souvint des leçons de Bellini et sut se préserver de l'influence pernicieuse et délétère de l'Arétin, le plus vil gredin du XVIe siècle, avec qui, malheureusement, il avait noué les liens d'une misérable amitié.

Deux manières ont marqué pour ainsi dire les étapes de la carrière religieuse de notre artiste. Pendant la première, celle du début, l'art chrétien peut saluer un maître en le Titien. Alors il prodigue les trésors de sa palette et l'adresse de son pinceau en faveur des sanctuaires et des églises. Malgré la chaleur de son coloris, le Titien reste encore un peintre spiritualiste, les scènes de l'Evangile ou de l'hagiographie n'ont point à cette époque de meilleur interprète que lui.

Peut-être faut-il reporter à ce moment de la carrière du Titien la création de ce tableau tant admiré que l'on connaît sous le nom de *Saint-Sébastien du*

Vatican. L'illustre martyr n'est point toutefois l'unique personnage de cette composition, ni même le morceau principal, mais il en est le chef-d'œuvre. L'ensemble comprend deux ordonnances distinctes : l'une au ciel, l'autre sur la terre. Si les figures d'en haut sont baignées de lumière, celles d'en bas paraissent taillées dans la chair. Comment ne point être charmé par la grâce et la candeur des deux petits anges qui jouent avec des couronnes près de Marie et du divin Enfant ? Mais aussi comment ne point admirer les divers saints qu'a rassemblés ici le peintre devenu poète ? Saint Ambroise est paré d'une chasuble, brochée d'or et enrichie de peintures fines et délicates, telle une miniature. Saint François et saint Antoine sont vêtus de l'humble bure franciscaine qui fait contraste par sa pauvreté avec l'opulente parure sacerdotale du docteur, mais qui tranche aussi sur l'élégante nudité du martyr. C'est surtout cette dernière figure, belle et chaste comme un marbre antique, qui attire et retient tous les regards, mais qui fait en même temps le désespoir des praticiens. Que ceux-ci se consolent : ils ne peignent qu'avec des couleurs, poussières détrempées dans un peu d'huile, le Titien, lui, — c'est du moins Carrache qui nous l'affirme, — a point son héros avec de la chair vive !

Ce chef-d'œuvre ne peut, ni ne doit nous faire oublier d'autres pages étincelantes. Qui ne connaît ou n'a entendu parler de la *Présentation de Marie au Temple*, de la *Vierge de Compassion*, enfin de l'*Assomption* ?

Dans tous ces travaux, où le Titien se montre artiste prestigieux, virtuose consommé de la technique et du coloris, les tendances réalistes commencent à poindre ; plus tard elles ne feront plus que se développer de la façon la plus malheureuse, sous l'influence de l'Arétin. C'est là ce que l'on a appelé sa seconde manière. Déjà ne voyons-nous pas ce réalisme s'accentuer dans le tableau de la *Présentation* ? Sans doute, les portiques du temple avec leur somptueuse architecture classique, la jeune enfant nimbée qui gravit d'un pas décidé les degrés de l'édifice sacré, le pontife, vêtu des ornements du sacerdoce lévitique qui l'attend au sommet, sont traités avec toute la dignité qui convient à un pareil sujet, mais ne s'aperçoit-on pas combien la figure du premier plan, destinée à servir de repoussoir, une vulgaire marchande d'œufs, nuit à l'unité de la composition, détourne l'attention du spectateur, si bien qu'elle semble à quelques critiques en être le véritable sujet ? Ce ne serait plus donc un épisode sacré que le peintre aurait alors voulu retracer, mais une de ces scènes familières que le génie des « petits maîtres » hollandais s'est complu à reproduire avec tant de charme. Ce jugement de M. de Saint-Laurent n'est pas sans avoir quelque fondement, malgré son apparente sévérité.

L'*Assomption* du Titien, conservée au musée de Venise, est une de ses œuvres les plus parfaites et qui nous donnent le mieux la mesure de son génie. L'esthéticien anglais, Crowe, a donné de cette page une critique si parfaite, que nous nous permettrons de lui emprunter.

« Ce qu'il y a ici de plus curieux, c'est peut-être la simplicité apparente du » résultat, vu les difficultés vaincues. L'effet d'ensemble est obtenu à la fois » par la perspective linéaire et la perspective aérienne. La Vierge est entourée » d'anges charmants, une partie mise en pleine lumière, d'autres cachés dans » les demi-teintes et le reste perdu dans les ombres. Sa figure reflète déjà » la lumière du paradis, et les bras étendus comme si elle avait des ailes, elle » s'élève vers le ciel, un océan de lumière, d'où l'Eternel la regarde. C'est » dans ce groupe du haut que le Titien concentre sa composition avec tout l'art » dont il est capable. Dans le bas, sont réunis les apôtres. Pénétrés de la » présence de Dieu, ils ont, d'un sentiment unanime, détourné leurs regards » du tombeau pour les porter vers le Ciel. Par leur naturel et les sentiments » qu'elles rendent si bien, depuis l'effroi jusqu'à l'extase, ces figures assurent » au Titien son rang parmi les maîtres les plus célèbres et les plus glorieux. »

Nous avons déjà dit : le Titien ne sut pas se maintenir à cette hauteur ; il devint par la suite incapable de comprendre les mystères et les saintes histoires qu'on ne cessait de lui demander ; tout en restant ce qu'il était au point de vue de l'art, il cessa d'être un maître chrétien.

Mais quelle est donc la puissance de notre foi chrétienne qui semble communiquer à tout ce qui la touche, un peu de son éternelle durée ! C'est en vain que le Titien, le moins dévot des peintres étudiés jusqu'ici, a voulu s'assurer la gloire en traitant les sujets profanes et qu'il a déserté l'Evangile et les saintes histoires — ces pures sources du Beau ! — tout cela n'a plus aux yeux des critiques et des historiens qu'une importance secondaire ; ce que l'on a retenu de lui, ce qui le fait vivre dans la mémoire des hommes, ce sont uniquement ses peintures religieuses.

Enfin quoi que l'on puisse penser et dire de Raphaël et du Titien comme interprètes de la beauté surnaturelle ou chrétienne, il n'est pas moins vrai de dire qu'au point de vue du génie artistique ces deux hommes sont le désespoir de ceux qui veulent parcourir la même carrière.

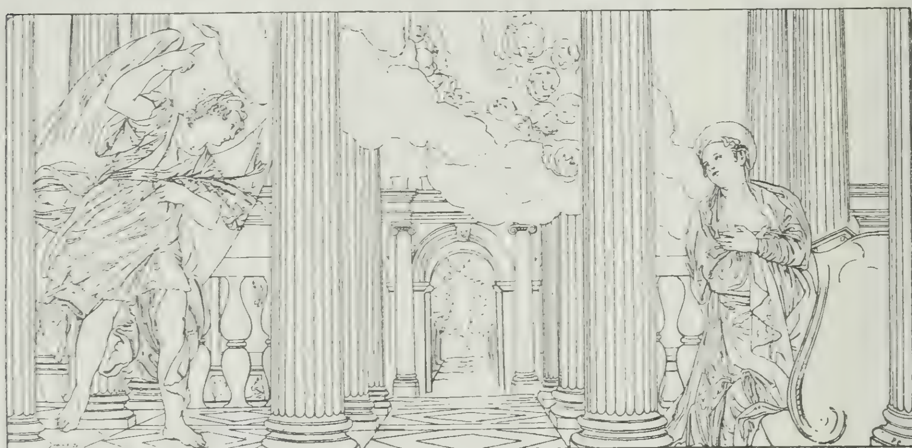
C'était du moins l'avis que portait sur eux un grand esprit, un vaillant soldat, qui devint dans la suite un brillant homme de lettres et qui eut un moment le désir de s'adonner à la peinture, M. Costa de Beauregard, lorsqu'il écrivait :

« Je suis enragé contre le Titien et Raphaël, ils sont trop au-dessus des » hommes, pour qu'après eux on puisse songer à tenir un pinceau. »

Jacopo Robusti (1512-1594), plus connu sous l'immortel sobriquet du Tintoret qu'il devait à la profession de teinturier exercée par son père, est, après le Titien, le peintre le plus illustre de Venise. Son ambition eût été de réunir en lui le dessin de Michel-Ange à la couleur du Titien. Malheureusement, sa fougue et sa verve, qui sont les vraies caractéristiques de son talent, l'empêchèrent de réaliser ce programme idéal. Si comme tous les Vénitiens,

Tintoret fut un coloriste de premier ordre, le dessinateur paraît toujours inférieur chez lui.

Ne sait-on pas d'ailleurs que le sentiment de la couleur et la perfection du dessin ne se rencontrent que bien rarement réunis à un égal degré chez le même individu, et que si une étude assidue peut développer le sentiment de la forme et la souplesse de la main, le talent du coloriste, au contraire, plus spontané, est plus rebelle à toute éducation, il prête aussi davantage aux brillantes improvisations. On peut à ce propros répéter ce que l'on a dit des poètes et des orateurs. On naît coloriste comme on naît poète, mais en devient dessinateur comme on peut développer en soi le talent oratoire : « *Nascuntur poetae, fiunt oratores.* »



VÉRONÈSE — L'Annonciation.
Florence, Offices.

Tintoret fut-il peintre religieux ? Sans doute, la liste de ses œuvres comprend plus d'une *Madone entourée de Saints*, plus d'une scène mystique et même une *Gloire du Paradis*.

Malgré une certaine inégalité de main qu'on a pu reprocher avec justice au Tintoret, ces pages peuvent et doivent être mises au nombre des chefs-d'œuvre. Mais sont-ce là des peintures vraiment religieuses ? Une critique rigoureuse en pourrait douter. Si quelques-uns de ces tableaux sont conservés dans les églises, le plus grand nombre font l'orgueil des musées et des galeries princières, et c'est là leur place véritable.

C'est avec une égale rigueur que le critique catholique doit apprécier les œuvres de PAOLO CALIARI dit le VÉRONÈSE (1530-1588). Ce que nous avons dit au début de cette étude sur les Vénitiens a dû faire pressentir cette sévérité de notre part.

Mais quel est celui de nos lecteurs qui ne voudrait souscrire à ce jugement en contemplant ces Madones fastueuses trônant au milieu d'une pompe théâtrale où fourmillent les accessoires les plus variés et les plus brillants ? Sans doute, on peut voir dans tout cet étalage le triomphe d'un artiste consommé. Comme tout cela est peint ! Quelle chaleur dans le coloris et aussi quelle harmonie ! Que de soins apportés à l'exécution de ces milliers de détails de nature morte ! Mais l'âme et la pensée, la grandeur et le recueillement, tout ce qui, en un mot, constitue l'art religieux est tout à fait absent. Jamais une prière ou une pensée de piété ne viendra à l'esprit ou au cœur. On y est trop distrait, disons le mot, trop amusé.

C'était la pente sur laquelle devait glisser l'art vénitien : Paul Véronèse qui en fut la plus haute expression, ne put ni ne voulut sans doute réagir contre cette tendance.

Aussi bien, devait-elle l'entraîner à la décadence la plus complète. Véronèse eut bien quelques successeurs, tels que BASSAN et les PALMA ; TIEPOLO (1726-1777) devait être le dernier grand peintre de Venise..., mais Tiepolo n'est en somme qu'un décorateur.



Chapitre Onzième

LES MAITRES FLAMANDS

Rubens — Van Dyck

Quitter Venise pour Anvers n'est point se dépayser autant qu'on le croirait... du moins quand il s'agit d'étudier les peintres flamands du XVIe ou du XVIIe siècle. Sous ce rapport il n'y a point d'exagération ni de témérité à proclamer que les deux écoles sont véritablement sœurs, tant les points de ressemblance qu'on y a remarqués sont nombreux.

Les circonstances de moment et de milieu dans lesquelles les peintres des deux cités se sont développés et ont produit leurs œuvres principales, offrent entre elles de si nombreuses et de si frappantes analogies qu'elles devaient inciter les artistes à imprimer un cachet identique à leurs compositions.

Dans les Flandres comme dans les états vénitiens, à l'époque où nous en sommes arrivés, la période mystique de l'art est définitivement close, et cela pour les mêmes raisons. Depuis la fin du XVIe siècle, nos provinces étaient devenues les plus riches et les plus opulentes de l'Europe. Avec la richesse, s'était allumé un immense désir de voluptés et de plaisirs extraordinaires, facilement satisfait. L'ascétisme spiritualiste des Primitifs, ne pouvait plus con-

tenter ces fastueux et ces « goinfres », suivant le mot réaliste et brutal d'un penseur contemporain. Désormais nous n'aurons plus de ces toiles où Memling et ses disciples ont peint ces Vierges si candides et si pures qui évoquent en nos âmes de si douces rêveries, qui appellent sur nos lèvres tant de prières aussi.

Tous ces Flamands sont de brillants coloristes.

Jamais l'œil humain n'a été réjoui par autant d'éclat : « c'est, nous dit Taine, une symphonie de couleurs, une fanfare brillante ». A quelle influence faut-il attribuer ce caractère ? On s'est livré à ce propos à une foule d'hypothèses, assurément ingénieuses, mais qui toutes ont un défaut, celui de reposer sur des données fausses. Nous ne les exposerons point ici, mais nous nous contenterons d'apporter la solution qui nous paraît la plus satisfaisante.

Cette préférence donnée au coloris sur le dessin nous semble déterminée par le milieu. Dans les contrées du Midi, à Rome, à Florence, pour ne citer que celles-là, l'air, qui est d'une transparence parfaite, laisse à tous les objets leurs contours nets et précis et rien ne vient atténuer la dureté et la violence des tons qui forment parfois des dissonances douloureuses pour la vue. Que fera un artiste devant un pareil spectacle ? Il négligera de parti pris les couleurs qui l'offusquent pour s'appliquer davantage à la forme des objets. Il deviendra dessinateur.

Mettez, au contraire, un pareil homme dans nos pays brumeux comme au milieu de lagunes, qu'adviendra-t-il ? Ici la beauté de la ligne, le relief du profil sont estompés et plus qu'à demi perdus dans « l'atmosphère chargée » de brouillards ; ce qui reste dans l'œil, c'est la douleur qui tranche sur » l'ensemble et qui fait tache [1]. » Il sera coloriste.

Et que l'on ne dise pas que la Flandre et la Hollande sont des pays d'où la couleur est absente. C'est contre une pareille assertion qu'il faut s'inscrire en faux.

Quoi de plus riant et de plus coloré que nos campagnes flamandes au printemps, en été et même en automne ? Quelle variété de nuances et de tons ! Ici des prairies au frais gazon, là des arbres parés d'une verdure plus sombre, plus loin des moissons jaunissantes, et au milieu de tout ce décor, des villages populeux aux maisons blanches toiturées de rouge. Que faut-il davantage pour composer un tableau heureux ? Dans certaines régions du Midi, au contraire, une teinte uniformément grise semble dominer : une impression de tristesse s'en dégagerait sans l'éclat d'un ardent soleil qui transfigure tout.

Mais ne nous égarons point ! Ce que nous venons de dire était d'ailleurs nécessaire pour faire complètement saisir notre pensée, pour montrer comment nos grands maîtres n'ont point dû aller chercher ailleurs que chez eux leurs inspirations de coloristes.

(1) Taine : *Philosophie de l'Art.*

RUBENS (1577-1640) est sans contredit le roi des maîtres d'Anvers; c'est la plus pure expression et le suprême honneur de l'art flamand, transformé et rajeuni par l'étude de l'art italien ! Rubens, on le sait, a été principalement formé par Véronèse.

Son œuvre est immense et embrasse tous les genres connus : sujets profanes et sacrés, portraits, scènes de genre et natures mortes. Aussi bien, trouve-t-on partout une page signée de ce grand nom. Mais c'est à Paris, et à Anvers surtout qu'il faut l'étudier.

Rubens fut un génie original et puissant. C'est tenter une chose vaine que le comparer aux autres illustrations de l'art ; il ne ressemble qu'à lui seul et il écrase tous ses rivaux. Quel livre nous faudrait-il écrire si nous voulions traiter en détail les œuvres d'un pareil génie? Il faut donc nous borner à quelques indications générales, à quelques notions forcément sommaires.

La véritable caractéristique de Rubens, c'est le grandiose, l'opulence et la vie. Son coloris a toujours des notes éclatantes : c'est le rouge et ses diverses nuances qui dominent chez lui. Il fait penser, nous disent ses détracteurs, à l'étal d'un boucher. Tous ses personnages s'agitent et se meuvent ; ils crient, ils hurlent même. Mais quelle puissance et quelle énergie ! Malgré cette fougue et cette verve, Rubens est un savant : il ne connaît point d'hésitations, tant il est sûr de lui. Fromentin, dans l'étude magistrale qu'il lui a consacrée, l'a comparé tantôt à un orateur, tantôt à un improvisateur : « Avec sa palette et » avec son pinceau, Rubens a le don spécial d'être éloquent. Sa langue, à la » bien définir, est ce qu'en littérature on appellerait une langue oratoire. » Quand il improvise, cette langue n'est pas la plus belle ; mais quand il la » châtie, elle est magnifique. Elle est prompte, soudaine, abondante et chaude; » en toutes circonstances elle est éminemment persuasive. Il frappe, il étonne, » il vous repousse, il vous froisse, presque toujours il vous convainc et, s'il » y a lieu de le faire, autant que personne, il vous attendrit. On se révolte » devant certains tableaux de Rubens ; il en est devant lesquels on pleure, et » le fait est rare dans les écoles. Il a les faiblesses et les écarts et aussi la » flamme communicative des grands orateurs. Il lui arrive de pérorer, de dé- » clamer, de battre un peu l'air de ses grands bras, mais il est des mots qu'il » dit comme pas un autre. Ses idées même en général sont de celles qui ne » s'expriment que par l'éloquence, le geste pathétique et le trait sonore. »

C'est bien à cette éloquence déclamatoire qu'appartient le geste de Marie dans le tableau du musée de Bruxelles : *Le Christ voulant foudroyer le monde.* Dans cette scène émouvante, Marie ne prie point, ne supplie point comme le ferait un saint, comme pourrait le faire, croirait-on, la Toute-Puissance suppliante : « *Omnipotentia supplex* » ; elle interpelle son Dieu comme une mère de tragédie, elle écarte sa robe noire pour découvrir sa poitrine et la montrer à Celui qu'elle a nourri. Si le bon goût, toujours sévère, peut critiquer avec raison un pareil geste, on ne peut s'empêcher de le trouver neuf, puissant et

pathétique. Il n'y a que le génie pour avoir de ces audaces qu'on applaudit malgré soi !

Mais ces acclamations ne seront point toujours arrachées par la virtuosité d'un maître qui s'impose, au point de faire approuver ses audaces, et jusque ses sublimes barbarismes, car Rubens a su les mériter par des créations où brillent les beautés du meilleur aloi. Est-il nécessaire d'apporter des preuves nombreuses pour justifier cette assertion? Un choix s'impose et doit être fait.

Le tableau de Vienne, connu sous le nom de *Miracle de S. Ildephonse* est un des meilleurs exemples : c'est d'ailleurs une page qui compte parmi les chefs-d'œuvre du peintre flamand. On peut vanter ici la beauté des figures, la variété et l'expression dans l'attitude des personnages, et encore tout cela disparaît devant l'harmonie et la chaleur du coloris où vibrent toutes les nuances et toutes les richesses du rouge. C'est bien là une scène surnaturelle, la vision du ciel que Rubens pouvait concevoir, avec son âme d'artiste.

La scène de la *Visitation* est d'un style plus doux et plus modéré. Malgré nombre de détails, imaginés plutôt pour plaire aux yeux que pour inviter l'âme au recueillement, on sent dans ce tableau une véritable inspiration chrétienne : avec quelle ardeur la Reine du ciel s'apprête à entonner son *Magnificat !* Quelle n'est point aussi la piété d'Elisabeth !

Mais tout s'efface devant la *Descente de Croix :* c'est le chef-d'œuvre religieux du maître. Inutile de le décrire en détail, car il n'est point au monde de peinture plus populaire ni mieux connue. Ici, le peintre si fougueux, souvent si charnel, a su modérer son brio et l'éclat de ses couleurs. On sent que cette composition a été profondément méditée par un chrétien convaincu, qui a compris tout ce qu'un pareil sujet, pour être dignement traité, exigeait de mesure et de noblesse. C'est beau, grandiose et concis comme les versets des saintes Lettres. Ici la douleur a toute son expression, mais aussi toute sa mesure. Marie a conservé toute sa beauté ; malgré les pleurs qu'elle répand, son attitude est celle d'une mère inconsolable ; c'est la douleur de Niobé, mais transfigurée par l'inspiration chrétienne. Le corps du Christ a toute la beauté et la grâce qui convient à un Dieu incarné, et l'on trouve difficilement les termes pour louer comme il le faut, cette admirable étude académique. Quel calme, quelle sérénité dans la mort! quelle flexibilité, quel suave abandon dans tous ces membres que le trépas n'a pu raidir ! Et cependant Jésus est bien mort, trop peut-être, car dans ce merveilleux cadavre, il n'y a rien qui annonce une résurrection future et prochaine. C'est là une faute que l'on est en droit de reprocher à Rubens. Mais malgré cette réserve, nous devons répéter ce que nous disions en commençant, c'est là un chef-d'œuvre chrétien, mystique même. Et cela est si vrai que certains critiques catholiques n'ont pas cru en faire un plus bel éloge que de mettre ce tableau en parallèle avec une page de fra Angelico.





Rubens qui avait si bien compris la nécessité d'adoucir l'éclat de ses couleurs en peignant la *Descente de Croix*, s'est, au contraire, abandonné à toute sa verve truculente quand il a traité la *Mise en croix* et le *Coup de lance*. Il y a ici tout le meilleur de Rubens comme vie, comme coloris, qualités qui révèlent le maître, mais aussi certaines incohérences, qui étonnent.



Rubens. — La descente de croix.
Cathédrale d'Anvers.

Citons, pour finir, l'*Adoration des Mages*, conservée à Malines. Rubens a donné de ce sujet plusieurs répliques, mais celui de la métropole belge semble en être la version définitive C'est une peinture à grand spectacle comme le maître les aimait, où tout l'intérêt semble, de parti pris, être entièrement concentré sur les personnages épisodiques ou accessoires.

Il nous resterait sans doute à étudier spécialement d'autres œuvres religieuses de Rubens, mais nous devrions forcément tomber dans des redites et des répétitions ; ce que nous avons dit d'ailleurs suffit pour donner une idée de son génie.

Encore un mot toutefois.

Rubens est le premier des peintres d'apparat et jamais artiste n'a poussé aussi loin que lui sous ce rapport la puissance de l'art. Il a plus d'expression que le Titien, moins de goût et de sérénité que Raphaël, et le seul rival qu'on puisse lui opposer ne peut être que Michel-Ange.

Après Rubens, l'école d'Anvers n'a point de maître plus illustre qu'Antoine Van Dyck (1599-1641). Les acclamations et les sympathies qui l'ont encouragé pendant sa trop courte carrière semblent s'être prolongées à travers les siècles, comme un glorieux écho. Il n'est point de nom que les artistes ne redisent avec plus d'enthousiasme et ne prononcent encore avec une plus respectueuse émotion.

Van Dyck fut l'élève de Rubens. Une anecdote bien connue, mais que nous répétons néanmoins après tant d'autres, nous apprend comment il fut bientôt apprécié par son maître.

Un jour que celui-ci avait terminé les parties de chair de la *Descente de croix*, il omit de fermer le cabinet où il travaillait habituellement. Aussitôt, ses disciples, désireux de surprendre le secret de tant de chefs-d'œuvre, se précipitent dans l'appartement. On étudia bien pendant quelque temps, chacun faisait ses réflexions; mais bientôt on se disputa : les propos eurent plus de brusquerie aussi. Bref, on s'oublia si bien qu'un de ces étourdis vint à frôler la toile encore fraîche...

Quel désastre venait de se produire ! Le bras de la Madeleine, le menton et une partie de la figure de Marie étaient effacés ! Nos étourdis furent consternés : Rubens allait sans doute les congédier sans miséricorde. A tout prix il fallait réparer ce malheur, mais comment ? Ils étaient là, muets, ne sachant quel parti prendre. Tout à coup, au milieu du silence général, une voix s'élève et désigne Van Dyck comme le plus habile et le plus digne de restaurer un tableau de Rubens. Tous applaudissent à ce choix. Aussitôt, celui qui venait d'être ainsi acclamé sort du groupe où il s'était dissimulé ; il se met au travail, profitant des dernières heures du jour.

Le lendemain, Rubens, entrant dans son cabinet, accompagné de ses élèves, leur montra avec une sorte d'enthousiasme le travail de la veille, et, s'arrêtant sur les parties restaurées par Van Dyck, il ne put s'empêcher de s'écrier avec l'élan et la confiance d'un homme conscient de son génie : « Cette tête et ce bras ne sont pas ce que j'ai fait hier de moins bien », et il se met à en détailler les beautés avec une particulière complaisance.

Mais cet examen attentif révèle à l'œil expert le travail d'une main étrangère. Il était impossible de dissimuler la vérité plus longtemps ; aussi tout confus, mais rassurés, les jeunes peintres furent-ils obligés d'avouer leur indiscrétion et de nommer celui qui en avait fait si bien disparaître les traces. Le maître pardonna tout, il prédit en même temps la gloire qui attendait un élève, déjà doué d'un tel talent.

Le jeune aiglon pouvait désormais voler de ses propres ailes : Van Dyck voyagea dès lors en Italie, où le Titien tempéra la fougue puisée à l'école de Rubens. Gènes, Rome accueillirent avec transport ce jeune Flamand, aux manières aristocratiques, qui le firent surtout rechercher par les grands seigneurs et les cardinaux.

Le « *pittore cavalieresco* », le *peintre chevalier*, dédaigna de s'avilir aux mœurs grossières et dissolues de ses camarades d'atelier. Ce dédain les blessa, et, pour s'en venger, tous se liguèrent pour décrier ses tableaux. Cette ignorance et cette bassesse dégoûtèrent Van Dyck qui abandonna Rome.

Il voyagea partout, rentra dans sa ville natale, enfin il fut appelé en Angle-



VAN DYCK. — La sainte Vierge, l'enfant Jésus et S. Jean.
Pinacothèque de Munich.

terre par le roi Charles Ier, qui lui fit faire son portrait. Ce fut pour notre peintre un succès sans égal : chacun voulait avoir son image reproduite par une main si habile.

Mais l'excès de travail et — il faut bien l'avouer — une vie de luxe et de plaisirs épuisèrent bientôt l'artiste, qui mourut le 16 décembre 1641.

Van Dyck fut surtout un portraitiste inimitable ; dans ce genre, il n'a point de supérieur, à peine a-t-il un rival. C'est là son triomphe. Cela tient à la nature même de son tempérament et de son génie, toujours incomparablement sobre et pur, élégant et distingué. Il n'a point la verve étincelante de Rubens ni sa puissante énergie, mais il a plus de correction, plus d'équilibre dans les pensées et aussi plus de goût. Pour reprendre ici la comparaison qui nous a été suggérée par Eugène Fromentin au sujet de Rubens, nous dirons que si ce dernier est un déclamateur, parfois un tribun populaire qui tonne, qui éblouit, qui entraîne, Van Dyck est, au contraire, l'orateur disert et poli, le conférencier qui fait les délices d'un salon où trônent de grandes dames, au milieu d'un cénacle de fins lettrés.

Sans doute, il y a plus de force chez le premier, mais il y a plus de culture et plus d'art chez le second ; tous deux ont leur valeur comme leur mérite.

Malgré cette différence qu'il faut bien établir entre Van Dyck et Rubens, l'influence de ce dernier reste prépondérante. Sans elle, on ne pourrait expliquer suffisamment l'œuvre du disciple.

Sans Rubens, Van Dyck eût cédé peut-être à la tendance qu'il avait de s'italianiser, mais grâce à lui il reste bien un flamand.

Comment ne pas reconnaître cette vérité en regardant de près la *Sainte Famille* de la Pinacothèque de Munich ? Cette jeune femme qui se penche vers son enfant, endormi sur son sein découvert, voilà bien un trait réaliste directement inspiré de Rubens, mais Van Dyck se trahit par l'air rêveur et doux qu'il imprime au regard de Marie. Quant au coloris, il est chez Van Dyck plus sobre, plus éteint que chez Rubens, mais combien plus discret et plus chaud ! Au lieu des rouges vifs et des tons tranchants qui témoignent d'un goût populaire et trivial, encore insuffisamment épuré, notre œil est caressé par ce brun spécial, pour lequel on n'a pas su trouver d'autre nom que celui de son inventeur : le brun Van Dyck.

Toutes ces qualités ont fait de notre artiste un peintre religieux d'une incontestable valeur. On ne connaît pas de maître qui ait des Christ plus admirables. Pour les églises d'Anvers et de nos Flandres, il multiplie les *Madones*, les *Christ en croix*, les *Pietà :* tableaux d'autel qui se font remarquer par les expressions les plus pathétiques, l'exaltation la plus touchante, mais toujours d'une captivante distinction.

Avec Jordaens (1593-1678), nous revenons au genre éclatant et quelque peu emphatique de Rubens. Nous n'oserons point soutenir qu'il en fut l'élève,

cette question est débattue par les critiques et n'a point encore reçu sa solution définitive... *Grammatici certant.* Mais, tout au moins, il en admet les principes, il en suit les procédés, en un mot, il est de son école.

Jordaens comme Rubens aime les coloris voyants, les étalages pompeux et magnifiques. Ce que son pinceau réaliste et rabelaisien se complaît à reproduire, ce sont les scènes de festin, les grandes « beuveries », où la joie fait grimacer les figures des convives. Un de ses chefs-d'œuvre est au musée de Bruxelles où il représente « *le Festin des innocents* ». C'est de l'exubérance.

Malgré cette tendance d'un matérialisme abject et bestial, malgré le crime d'une apostasie, Jordaens a voulu s'essayer dans les sujets religieux. Il ne devait point y réussir, on le comprend, et ses *Nativités*, son sujet de prédilection, ne sont qu'un spécieux prétexte pour grouper autour de la crèche de l'Enfant Jésus des paysans et des paysannes amenant leurs troupeaux de vaches, de chèvres, de moutons, et leurs enfants chargés d'offrandes de fruits, de gibier, de laitage... de toutes choses bonnes à manger. Que nous sommes loin de la mystique *Nativité* de Memling !

L'art flamand connaît heureusement d'autres maîtres mieux inspirés pour le représenter auprès de Notre-Seigneur et de Notre-Dame. Sans doute, ces peintres recherchent toujours l'effet du mouvement et l'éclat du coloris, et en cela ils se montrent fidèles à leurs traditions de race ou d'école, mais certains parviennent à saisir le style religieux : Abraham Janssens (1575-1632), Gérard Seghers (1591-1651), Pierre van Avont (1600-1652), ont contribué, eux aussi, à embellir les sanctuaires des Flandres par les productions de leur infatigable pinceau. Le dernier surtout a laissé une quantité de sujets gracieux d'un excellent dessin. Il aimait à peindre les Saintes Familles et à les entourer d'une ronde d'anges.

Daniel Seghers ne peignait point d'anges, mais des fleurs. Inconnu sans doute à beaucoup, ce nom est celui d'un Jésuite, mentionné cependant sur un grand nombre de catalogues de collections publiques ou privées. Peut-être n'aurait-il point un droit strict à se trouver ici, car, pour orner ses compositions de la maternelle image de Marie il avait recours à d'autres mains. Rubens, Van Dyck et Corneille Schut ne dédaignèrent pas de lui rendre ce service. Cette honorable collaboration suffit à nous faire comprendre combien nous devons estimer le talent de notre fleuriste. D'ailleurs n'est-ce point louer délicatement Marie que d'entourer son portrait d'une couronne de fleurs ?

Cette bordure embaumée semble représenter par des couleurs et des formes symboliques tous les sentiments que l'on peut éprouver à la vue de la madone : la rose s'y épanouit comme pour y exprimer, par ses tons éclatants, le triomphe de Marie, tandis qu'à sa modestie virginale répondent des fleurs plus humbles. La marguerite y sème ses jolies étoiles, l'anémone, la tulipe et l'œillet y mêlent leurs parfums et leurs panaches, l'épine enfin s'y

cache sous les feuilles; et ceux qui aiment le langage des fleurs, ceux qui se plaisent à les regarder comme les signes de la pensée peuvent y découvrir les joies et les douleurs de la Mère de Dieu.

***

Le moment serait venu pour nous d'étudier en détail les manifestations de



REMBRANDT. — Présentation de N.-S. au Temple
Musée de La Haye.

l'art hollandais. Mais le calvinisme, dans sa rigide sécheresse, a tari pour les maîtres de ce pays la source de l'inspiration religieuse. Les peintres de cette école se sont appliqués surtout aux paysages, aux vues marines, aux portraits. Certains, comme RUYSDAEL, nous ont donné de ce genre des chefs-d'œuvre inestimables. Et qui égalera jamais pour les idylles familières un GÉRARD DOW ? Mais tout cela est et demeure étranger à notre programme. C'est PAUL REMBRANDT (1606-1674), dont nous allons parler, qui à lui seul représentera ici l'art des Pays-Bas.

D'origine juive, à ce que l'on prétend, Rembrandt pratiqua le protestantisme; certains écrivains assurent même qu'il appartenait à la secte des mennonites ou anabaptistes, plus certainement encore il a passé sa vie à tourner et à retourner à la synagogue. Quoiqu'il en soit de ces doutes religieux et de ces hésitations de conscience, Rembrandt est un peintre biblique parfait et puissant, à tel point que pour conserver le souvenir des fêtes célébrées en Hollande, en 1906, à sa mémoire, on n'a cru rien faire de mieux que de publier deux éditions du Livre Saint, toutes deux illustrées par une profusion d'estampes, de dessins et de tableaux du maître.

On a épuisé tout le vocabulaire de l'admiration pour vanter les principaux chefs-d'œuvre de Rembrandt : la *Leçon d'anatomie*, la *Ronde de nuit*. Mais ces pages nous sont trop étrangères pour que nous puissions nous y arrêter longuement. Les peintures religieuses, les seules que nous voulions examiner, portent l'empreinte d'un génie puissant et sont l'œuvre d'un penseur et d'un philosophe. Suivant Thoré, si devant un Rubens on s'exalte, devant un Rembrandt, au contraire, on sent le besoin de se recueillir.

Que dire maintenant de ses *Madones* et de ses *Nativités* ? Ce sont des œuvres naturalistes ; ce que l'on y doit chercher, avant tout, comme aussi ce que l'on doit y admirer, c'est la perfection de la technique, c'est un effet prodigieux de la lumière ou du clair-obscur, des poses expressives et saisissantes de vérité, si bien que l'enthousiasme empoigne le spectateur, qu'il oublie la manière défectueuse dont le peintre a traité un sujet sacré, pour se laisser aller à l'admiration. C'est là, suivant le mot de Viardot, de l'art protestant.



Chapitre Douzième

LES MAITRES ESPAGNOLS

Moralès — Murillo

Presque au centre de l'Espagne, isolé au milieu d'une campagne pierreuse et desséchée par un implacable soleil, se dresse un monument étrange et somptueux, à la fois palais, monastère et prison : l'Escurial. « C'est, dit » M. Charles Blanc, le symbole le plus parfait, le plus adéquat de l'art espa- » gnol. On y remarque la foi religieuse qui engendre l'expression et le goût » des sujets sévères et terribles, d'où naît le côté dramatique et un sentiment » fier de la réalité, d'où procède l'excellence de l'exécution. »

Un peuple chevaleresque, à la fois guerrier et religieux, et pour qui tout l'idéal se résumait dans le soldat, le moine ou le martyr ne pouvait point avoir d'autre conception artistique que celle-là. Ne nous en plaignons point, car il en est malheureusement beaucoup d'autres, moins nobles et moins grandioses.

Pendant de longs siècles, la Croisade, qui fit de l'Espagne une terre épique, fut la seule occupation des peuples de la Péninsule.

Qui donc alors aurait songé à cultiver les beaux-arts, surtout la peinture

quand il fallait bouter dehors le Maure infidèle? En Espagne, comme en d'autres contrées, ces aspirations pacifiques s'étaient réfugiées dans les cloîtres que la piété reconnaissante des rois de Navarre, de Castille, et d'Aragon, se plaisait à bâtir et à doter, à mesure que le sol de la patrie était délivré et affranchi. Là, sans doute, les ascètes retirés sur la montagne mystique, levaient leurs bras au ciel et priaient. C'était leur manière de collaborer à la Croisade et d'assurer la victoire aux armées catholiques.

Mais la prière ne peut être continuelle, il faut à la nature quelques instants de relâche. Aussi la psalmodie sacrée doit-elle s'interrompre de temps à autre dans le courant de la journée. C'est l'heure du travail. Suivant les capacités départies à chacun par la Providence, il sera manuel, intellectuel ou artistique.

C'est ce dernier seul qui nous intéresse. Les moines espagnols comme ceux d'Italie, de France ou d'Allemagne se plurent à parer des plus gracieuses peintures les textes sacrés et liturgiques.

Ce qu'il faut penser de cet art de l'enluminure, nous l'avons fait connaître plus haut, nous n'y reviendrons donc point. Bornons-nous à dire ici que certaines de ces collections, notamment celle de l'abbaye de Silos, chèrement disputées par les amateurs et par les bibliothèques publiques, sont estimées au plus haut prix. Ce critérium ne suffit-il point à lui seul pour nous apprendre le cas qu'il faut faire de ces travaux exécutés par des moines obscurs, aujourd'hui oubliés ?

Les miniaturistes de l'école ibérique s'inspirèrent tout d'abord des travaux carolingiens, auxquels ils mêlèrent quelques éléments empruntés à l'art arabe; plus tard, ils subirent l'influence de l'Italie, de la Bourgogne et de la Flandre, avec indépendance toutefois, car ils ne s'astreignirent point à copier simplement les modèles qu'ils avaient sous les yeux : ils étaient pour cela trop chauvins — dans le sens légitime de ce mot — comme le sont encore aujourd'hui leurs compatriotes, pour oublier leur nationalité. Ils accusèrent par une foule de détails typiques qu'ils étaient Espagnols, qu'ils entendaient le demeurer et qu'ils vivaient en Espagne.

L'enluminure resta longtemps pour la Péninsule la seule expression artistique de la peinture. Les fresques qui ornent les murailles de certains cloîtres de la Castille et de l'Aragon peuvent bien être signalées aux antiquaires et aux amateurs passionnés de vieilles choses : elles ont, dirons-nous, pour mérite réel d'être les essais et les premiers balbutiements d'un art encore enfantin, mais qu'elles sont loin de nous faire pressentir l'éclosion d'une grande école.

Jusqu'au XVe siècle, en effet, on ne cite aucun maître espagnol de valeur, et encore dut-il sa formation à un peintre étranger. En Espagne, pas plus qu'en France d'ailleurs, il ne nous est point donné d'assister, comme en Ita-

lie, au réveil progressif de l'art. Nous ne voyons point des miniaturistes ou des copistes de Byzance s'élever peu à peu de la froideur hiératique et de la sécheresse convenue à l'indépendance, à la chaleur, à la vie. Suivant le mot de Viardot, l'Espagne n'a pas eu son Cimabuë, ni son Giotto, ni son fra Angelico. Chez elle, l'histoire de l'art ne produisit, pour ainsi dire, qu'une seule génération, sans ancêtres ni descendants. C'est un jour sans aurore ni crépuscule !

Sans doute les érudits, pour qui les vieilles chroniques et les vieux *regesta* n'ont plus d'arcanes, nous révèlent que, dès le XIII[e] siècle, RODERIGO ESTEBAN était le peintre ordinaire du roi Sanche IV, mais c'est là tout ce que ces vieux documents nous en apprennent. Il en est de même d'une foule d'autres jusqu'à un certain LUIS DALNAU, qui florissait vers l'an 1445.

Celui-ci fut un peintre remarquable, dont une page au moins est parvenue jusqu'à nous. On peut la voir à « l'Ayutamento » de Barcelone. C'est une Vierge royale, assise sur un trône d'or, entourée de saints, et devant laquelle sont agenouillés les magistrats de la ville. C'est un tableau votif comme on les aimait alors, où l'on reconnaît un souvenir de l'école flamande. Rien d'étonnant à cela, car nous savons qu'à cette époque le Flamand Rogel avait été appelé dans ces contrées par Jean II : c'est ainsi qu'avait commencé pour la Péninsule cette utile communication des arts, qui est pour les nations le lien le plus fort, le plus puissant et le plus noble.

La Flandre garda longtemps le privilège d'être l'éducatrice artistique de l'Espagne : Van Eyck, dit-on, y fit un séjour prolongé et certainement le *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue*, qui fait aujourd'hui partie du musée de Prado, est inspiré de sa manière et de ses méthodes.

Mais, auparavant et pendant toute cette période qu'on pourrait appeler des *Primitifs* espagnols, les caractères généraux de la peinture se rapprochent de ceux que nous avons signalés dans les autres écoles : fonds d'or sur lesquels se détachent les personnages sacrés, dessinés avec une certaine gaucherie et sécheresse : Byzance semble ainsi avoir fourni un grand nombre de modèles, de types, dont l'artiste ne s'écarte point ou très peu : c'est l'enfant qui ne marche que soutenu par des lisières. La *Vierge de la Antigua* de Séville est une des plus parfaites expressions de cet art timide.

Avec Charles-Quint, l'Italie supplante Byzance et Bruges. Florence, Sienne, Pérouse et Rome furent pour les artistes espagnols une sorte de terre promise du Beau, vers laquelle ils tournèrent leurs yeux. Plus heureux que Moïse ils y arrivèrent et... en revinrent.

Parmi les noms de tous ces pèlerins de l'art, relevons celui de JUAN DE JOANÈS (1523-1579). Il fut un grand artiste, un grand penseur, presque un ascète. Comme fra Angelico de Fiesole, il n'osait se servir de ses pinceaux qu'après avoir longtemps prié et le plus souvent communié.

Aussi de quel sentiment religieux a-t-il su empreindre toutes ses compositions ! On est ému devant ses toiles, on prie naturellement devant ces madones si pures et si éthérées qu'on les croirait descendues des cieux. Et elles en viennent en effet, car si l'on ajoute foi à certaines traditions, la Vierge Immaculée que l'on voit dans l'église des Jésuites, à Valence, garderait pour nous le souvenir d'une vision dont le peintre aurait été favorisé

LUIS DE VARGAS (1502-1567), son contemporain et son émule à Séville, lui ressemblait. Sa piété était ardente, sa vie celle d'un saint. Cet élève de Périno del Vaga s'efforce d'être toujours noble et grand, et en cela il s'inspire des traditions transmises par Raphaël. Sans doute, il est loin d'égaler le Sanzio, mais ses types sont vivants et vrais, sa couleur chaude et dorée. Parmi toutes ses œuvres, les histoires de l'art citeront toujours sa *Pietà* de Santa Maria la Blanca, de Séville.

Au-dessus de tous les maîtres que nous venons de nommer plane le grand souvenir de MORALÈS (1509-1586) que l'enthousiasme de ses contemporains a salué du nom de Divin : *El divino*. Ce surnom, l'artiste le mérite par la grandeur de ses conceptions spiritualistes et l'austérité des sujets qu'il aimait. Il ne peignit jamais que des tableaux de sainteté. Moralès s'efforçait d'imiter l'exemple de ses contemporains italiens : et Michel-Ange semble avoir eu ses prédilections.

Toutefois, il reste franchement espagnol ; ses formes grêles et minces font involontairement penser à la manière de nos Primitifs flamands. Comme eux, il s'applique avec minutie à rendre les détails les plus vulgaires. On se plait à ce propos à répéter la remarque de Palomino, le Vasari de l'Espagne : « Moralès s'attachait surtout à traiter avec le plus grand soin les cheveux et la barbe de ses personnages, on soufflerait dessus, ajoute-t-il. »

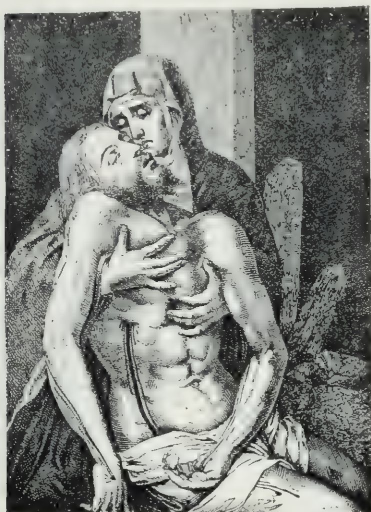
On serait tenté de croire que cette recherche un peu précieuse et mignarde nuit à l'effet général. En aucune façon, car ce détail n'était pas le seul auquel Moralès donnait tous ses soins d'amateur : il rendait surtout ceux qui pouvaient ajouter une note expressive à son sujet. Ainsi dans les épisodes de la Passion où il se complaisait, avec quelle saisissante vérité il représentait les larmes et le sang ! Une main pieuse voudrait alors, comme jadis Véronique, essuyer les gouttes du Sang précieux qui perle, comme des rubis, sur le corps flagellé de Jésus.

Un chrétien pourrait-il voir un pareil spectacle sans en être profondément ému et remué jusqu'au plus intime de son être ? Constatons-le en passant : C'est là une manifestation caractéristique des natures méridionales qui aiment à être violemment secouées, parce qu'elles semblent ignorer l'équilibre et la mesure, ces dons si précieux des nationalités du Nord !

Et cependant ce réalisme de Moralès ne nous repousse point, tant il y a su mettre de grandeur et d'élévation. Mais si notre artiste s'est plu à évoquer

de préférence les scènes douloureuses du Calvaire, si la *Pieta* est son chef-d'œuvre, il a su également traiter des sujets plus doux et plus gracieux. On ne peut imaginer, en effet, rien de plus aimable que son tableau de la *Vierge et l'Enfant* du musée de Madrid ; c'est avec le plus vif intérêt que l'on s'arrête quelques moments, toujours trop courts, devant cette mère, une jeune Castillane aux cheveux délicieusement bouclés, qui sourit au bambino divin.

PEDRO CAMPANA (1) (1503-1580) et FRANCESCO PACHECO (1571-1664) doivent être mentionnés ici, car ils sont les plus célèbres entre tous ceux qui parurent entre l'époque du *Divino* et celle qui fut remplie par la gloire de Vélasquez.



MORALES. — Pietà.
Prado, Madrid.

Le premier peignit pour la cathédrale de Séville une *Descente de croix,* page sublime de pathétique, de vérité et de vie. Que faut-il dire de plus pour glorifier ce chef-d'œuvre, sinon qu'il fut consacré par le suffrage admiratif de Murillo ? Celui-ci, dit-on, avait coutume d'aller chaque jour devant ce tableau et de le contempler longuement. Il resta une fois plus tard que de coutume, et le sacristain qui voulait fermer les portes de l'église lui frappa sur l'épaule lui demandant pourquoi il ne s'en allait pas : « J'attends, répondit l'illustre visiteur, que ces pieux personnages aient achevé de descendre le Christ. »

Le second, beau-père de Vélasquez, fut surtout un savant, un lettré. Ecrivain, il publie un traité didactique sur l'Art de la peinture où, à côté de préceptes techniques que l'on ne saurait trop louer, il donne des notions certainement erronées sur la philosophie artistique. Entre autres erreurs, il reproduit celle qu'à bon droit on a reproché aux maîtres athonites, c'est-à-dire, de vouloir enfermer toutes les inspirations des peintres dans des formules étroite et dogmatiques. Peintre, il a voulu réduire en pratique ses théories, mais bientôt il comprit, sous l'influence de son plus brillant élève, plus tard son gendre, qu'il fallait donner à son style plus de liberté et de vie. Sur la fin de sa carrière il devint même un réaliste.

(1) Alias Kampeneer, son origine flamande est aujourd'hui reconnue.

Ouvrons ici une parenthèse, car il faut expliquer ce qu'on doit entendre par réalisme, lorsqu'on parle des peintres espagnols. Est-ce cette basse conception qui déshonore l'art contemporain, et qui incite les peintres et les écrivains à nous mettre impitoyablement sous les yeux ces types humains dégénérés, frappés de toutes les tares morales et de tous les stigmates physiques, fruits d'une civilisation industrialisée ? Nullement, et ces maîtres étaient bien éloignés d'une telle aberration. Leur réalisme, à eux, consistait à reproduire avec simplicité, mais avec force les passions de la vie humaine, et surtout les types qu'ils avaient sous les yeux ; maïs ces individus, le vice ne les avait point souillés, l'inesthétique labeur des manufactures ne les avait pas encore déformés. En les excusant ainsi, nous ne prétendons pas les justifier au point de vue religieux, car pour bien interpréter ces hautes pensées, il faut avoir dans l'âme une certaine « idéalité » ; nous voulions seulement dissiper une équivoque, éviter un malentendu, et faire bien comprendre que tout réalisme n'est pas absolument condamnable.

Vélasquez (1599-1660), c'est peut-être le plus grand nom de toute l'école d'Espagne, surtout de celle qui avait son centre à Madrid. C'est aussi le plus connu avec celui de Murillo, et aucun Français aujourd'hui n'écrirait ces mots qui décèlent une ignorance extraordinaire : « Un certain Valasque (sic), peintre espagnol ». On les lit toutefois dans un livre de critique (!) publié à Paris au XVIII[e] siècle. Depuis les guerres du premier Empire, et surtout depuis le règne de Louis-Philippe, le nommé Valasque est considéré comme un des plus prodigieux peintres qui aient existé ; il est mis sur la même ligne que les premiers maîtres de toutes les écoles.

La vie de cet homme fut heureuse et fêtée ; les rois, les papes de son siècle l'honorèrent de leur faveur, et bien plus, de leur amitié. On sait avec quelle délicatesse Philippe IV le décora de l'Ordre de S. Jacques de Calatrava. Vélasquez avait achevé le tableau où il avait groupé toute la famille royale, et il venait de l'offrir au monarque en lui demandant s'il y manquait encore quelque chose. « Encore une chose », repartit le roi, et prenant la palette des mains de l'artiste, il alla peindre sur la poitrine de Vélasquez, représenté dans le tableau, l'insigne de cet ordre de chevalerie. Le geste si noble de Charles-Quint à l'égard du Titien n'est-il point ici surpassé ?

Avec son tempérament réaliste, Vélasquez ne pouvait être un peintre religieux. Il ne le fut point non plus : sur les deux cent cinquante tableaux qu'on peut lui attribuer, les sujets bibliques ou religieux ne sont traités qu'une quinzaine de fois. Et encore ces pages n'ont-elles aucun droit à être classées parmi les chefs-d'œuvre.

Le triomphe de Vélasquez, c'est le portrait. Cela seul suffirait pour le rendre illustre. Mais il n'est point un peintre du ciel : comme Antée, ce géant fabuleux, il n'a ou ne recouvre toute sa force que lorsqu'il touche la terre.

Son *Couronnement de Marie* a été l'objet de jugements divers. M. Grimouard de Saint-Laurent l'estime, avec Ayala, comme une peinture théologique ; ces deux auteurs n'y voient point sans doute l'intensité exquise de pieux sentiments que l'on admire dans les peintures du Beato, mais ils reconnaissent que l'inspiration en est élevée et que tout cet ensemble a été conçu avec une noble sobriété. D'autres écrivains n'ont pu s'empêcher de remarquer, au contraire, la vulgarité de certaines figures, elles sont rouges et communes. Quant aux nuages, ils ont l'air d'être de plomb ou d'argent... suivant le prix qu'on veut y mettre.

Vélasquez a encore été un peintre de Marie en d'autres occasions. Ainsi il nous a donné une *Adoration des Mages*, peinture un peu sèche et lourde, où le maître se ressent de l'influence de Ribera ; une *Adoration des Bergers* dans le même goût, destinée sans doute à faire pendant au premier tableau. Nous ne parlons que pour mémoire du *Presepio*. C'est une œuvre inférieure, son authenticité est d'ailleurs fortement contestée par certains critiques.



VELASQUEZ.
Couronnement de Notre-Dame.
Prado, Madrid.

ESTEBAN MURILLO (1618-1682), au contraire, est avant tout un peintre religieux, spécialement un peintre de la Vierge Immaculée. Dans sa vie, rendue féconde par un labeur acharné, le Raphaël espagnol, ainsi l'a-t-on surnommé, n'a voulu se servir de ses pinceaux que pour traduire les sujets sacrés qu'affectionnait son imagination, éprise de grandeur et captivée par un rêve de mystique. La plupart de ces pages ornent encore aujourd'hui les églises et les sanctuaires pour lesquels elles furent créées. Le maître qui fut formé par les leçons de Vélasquez et de Rubens, qui étudia beaucoup les œuvres du Titien et de Véronèse, a gardé dans sa manière une trace profonde de leur influence ; mais malgré cela, après quelques hésitations, Murillo s'est fait un style bien personnel. Suivant quelques-uns, ces variations se produisirent successivement dans le courant de la carrière que les Espagnols ont caractérisée par ces qualificatifs étranges : froid, tempéré, chaud ou vaporeux. Suivant d'autres, M. Paul Lefort, par exemple, cette sorte de classification serait purement arbitraire ; toutefois, sans la rejeter absolument, ils n'y veulent voir qu'une manière de caractériser

un sujet traité, ce serait alors une convenance artistique. En un mot, s'ils admettent la terminologie des Espagnols, ils se refusent à baser là-dessus la chronologie des œuvres du maître.

Un reproche fondé, qu'on pourrait adresser à Murillo, serait une certaine inégalité qui tient à sa prodigieuse fécondité. Faut-il, en effet, s'étonner qu'un auteur, qui débute jeune et qui termine au seuil de la vieillesse, offre dans l'ensemble de son œuvre des hésitations et des faiblesses, fruits ordinaires de l'inexpérience ou de la débilité ? Les œuvres de l'âge mûr, où l'on est à son apogée, en pleine possession des moyens, ne sont point exempts de ces médiocrités, car s'il est des jours où plus que d'habitude on agit sous l'empire de l'enthousiasme, du *mens divinior*, il est aussi des moments où l'inspiration ne vient point ou demeure languissante. Cela dépend aussi du sujet qu'il faut traiter.

Pour achever de donner les notes générales qui sont les marques distinctives du génie de Murillo, disons qu'il fut fidèle au génie réaliste de toute la vigoureuse école espagnole. Il fut aussi un coloriste de premier ordre. Rien de plus frais, de plus sincère, de plus harmonieux que les tableaux signés de son grand nom.

Murillo était quelque chose de plus qu'un rêveur mystique ; son âme était croyante et sa foi pratique, c'est pourquoi il a pu nous donner de ces pages que n'auraient point désavouées les Primitifs.

Nous ne parlons point de ces nombreux tableaux de sainteté où l'âme de Murillo s'est complue à reproduire les extases et les miracles des bienheureux, mais nous mentionnerons du moins avec quelques détails ceux où le peintre a retracé les traits de Marie, où il a célébré les triomphes de l'Immaculée.

Les Vierges-Mères de Murillo appartiennent au genre tempéré : toutes en général ont un même défaut, elles ressemblent trop au modèle que le peintre avait devant lui. Sans doute ces physionomies, un peu communes parfois, sont grandies et idéalisées ; l'artiste n'a point voulu nous mettre sous les yeux une image qui serait par trop indigne de la Mère du Sauveur, mais, avouons-le, ses efforts n'ont été qu'à demi couronnés de succès. Ces jeunes femmes aux traits réguliers, énergiques aussi, ne sont en somme que des Andalouses, mais pures et candides, mais transfigurées par l'amour maternel. Ce n'est point là, il faut le reconnaître, le suprême idéal que parfois entrevoyait Raphaël, mais c'est encore une beauté angélique et surhumaine.

Les *Saintes Familles* et les *Adorations des Mages* prêteraient peut-être le flanc à de plus rigoureuses critiques. Beaucoup n'y ont voulu voir que d'admirables tableaux de genre, où l'on devrait surtout apprécier les qualités techniques plutôt que le sentiment et le style religieux.

Le dessinateur y montre son talent par son habileté à disposer les groupes avec harmonie, à saisir les attitudes, surtout celles où dominent la grâce et



MURILLO. — L'Immaculée.
Louvre, Paris.

l'aisance. Le coloriste se fait connaître par la virtuosité et le brio avec lesquels il solutionne les problèmes de la distribution de la lumière et du clair obscur.

Malgré cette critique, il n'en demeure pas moins vrai de dire que Murillo est indubitablement un artiste inspiré par le plus pur génie du christianisme ; à travers la vulgarité des corps, il a su faire rayonner la flamme intérieure, l'esprit de l'Evangile !

Mais où notre maître a trouvé sa formule idéale, c'est lorsque pour lui il s'est agi de peindre l'Immaculée. C'est alors, suivant le mot de Louis Veuillot, que « son œuvre reste une des grandes notes du génie humain ». Tout alors se réunissait pour l'inspirer ; sa piété, son idéal artistique, son patriotisme. Ne sait-on pas que l'Espagne s'est toujours fait un titre de gloire et qu'elle revendique, comme une prérogative nationale, d'exalter Marie Immaculée ?

Ave Maria purissima sin pecado concebida! c'est le cri avec lequel autrefois — et encore aujourd'hui dans certaines campagnes isolées — s'abordaient les catholiques habitants de ces contrées. C'était comme leur cri de ralliement, leur mot d'ordre.

Aussi bien, quand il s'agissait pour lui de traiter ce sujet favori, Murillo trouvait-il aisément ses couleurs les plus chaudes, son style le plus vaporeux,

Qu'elle est belle cette Vierge du Louvre, qui triomphe parmi les nuées au milieu d'une délicieuse escorte angélique ! Une lumière surnaturelle, comme en savait peindre le maître, baigne ce corps virginal, aux proportions majestueuses et nobles, les plus grandioses, dit-on, qu'ait jamais rêvé artiste pour une jeune fille. Une extase divine semble animer ce beau et frais visage, qu'auréole une abondante chevelure d'or. Quant aux pieds, qui ne semblent point destinés à fouler nos fanges, ils effleurent une sphère, ils reposent sur la lune, ici figurée par un croissant d'une courbe idéale. Mais que dire de la robe et du manteau ? Pour les peindre, l'artiste a dû ravir aux neiges des cîmes un peu de leur éternelle blancheur ; au ciel de Séville, un lambeau de son azur [1] !

Un pareil tableau est plus qu'une image de la Vierge, c'est en quelque sorte une vision surnaturelle, et quoi que certains auteurs, Victor Cousin, entre autres, en aient pu écrire, c'est le symbole le plus parfait de l'Immaculée Conception. Le suffrage populaire espagnol l'a, pour ainsi dire, consacré : pour le menu peuple une « *purissima* » doit avoir quelques traits de ressemblance avec le chef-d'œuvre de Murillo, et, si une « *dolorès* » est voilée comme dans les tableaux de Moralès, il est non moins obligatoire que l'Imma-

(1) Si l'on en croit un mémoire de M. Dieulafoy, lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 2 Juin, 1911, ce célèbre tableau de Murillo serait l'imitation d'un groupe sculpté.

culée ait une opulente chevelure, épandue à longs flots d'or sur ses épaules [1].

Mais Murillo s'est encore surpassé quand il eut l'idée de créer l'image de la madone enfant, *Immaculada Nina*, de Madrid, trop peu connue en dehors de l'Espagne, mais qui devrait être célèbre dans l'univers entier. Tous ceux qui connaissent ce tableau éprouvent pour ce chef-d'œuvre un respect quasi religieux, une sorte de culte. Aussi, dans beaucoup de sanctuaires, a-t-on reproduit cette peinture ; Marie paraît avoir ratifié ces hommages en accordant les grâces et les faveurs les plus précieuses à ceux qui l'invoquent devant cette image.

Tels sont avec Antonio del Castillo (1603-1667), Cespedès (1538-1608) et Juan de las Roëlas (1558-1625), les principaux peintres de la Madone.

Mais nous nous reprocherions de ne point étudier avec plus de détails ceux que nous allons mentionner maintenant.

Domenico Theotocopouli (1548-1614), que son origine étrangère fit surnommer *El Greco* par les habitants de Tolède où il vint s'établir, est un des réhabilités de notre siècle. Discuté avec passion durant sa vie, ce peintre fut oublié après sa mort et complètement dédaigné au XVIIIe siècle. Ce fut le grand critique d'art du XIXe siècle, Théophile Gautier, qui le découvrit, pour ainsi dire ; depuis, cette renommée a toujours été grandissant. Tous ceux qui ont traité l'histoire de l'art espagnol se sont plus ou moins longuement étendus sur cette personnalité. Le talent d'El Greco peut être discuté, mais il s'impose à l'attention des critiques et des connaisseurs. Il y a dans ce maître un tempérament original, bizarre, mais puissant. Quand on voit de près ses œuvres, on ne peut s'empêcher d'être ému, subjugué et captivé. C'est, écrit à son propos Maurice Barrès, le peintre qui convient et qui plait aux « amateurs d'âmes ». Toutes les têtes étroites, peintes par le Gréco — un spécialiste dans le portrait — sont saisissantes de caractère ; l'émotion que l'on ressent à leur vue est étrange, souvent teintée de mélancolie et de rêverie. Ce sont plus que des figures, ce sont des physionomies de penseurs ou d'ascètes, quelque chose du peintre a passé chez elles. Est-ce là un reproche que nous adressons à l'artiste ? Bien au contraire. Nous savons que Bacon a donné du grand art cette définition fort juste et d'ailleurs restée classique : « *Ars, homo additus naturae :* L'Art, c'est l'homme s'ajoutant à la nature. »

Si l'on a admiré sans réserve cette vigueur de pensée chez le Greco, on a pu critiquer avec raison des défauts nombreux chez lui qui expliquent la défa-

(1) On nous a cité, à ce propos, un trait curieux que nous enregistrons ici. Lorsqu'en 1904 on célébra dans l'église abbatiale de Silos les noces d'or de la promulgation dogmatique de l'Immaculée Conception, les Pères bénédictins exposèrent à la vénération du peuple une image de N.-D. de Lourdes. Or, cette image est voilée : pour tous les habitants du « *pueblo* » c'était une *dolorès*. Si bien que l'on fut obligé de remplacer cette statue par une autre, qui correspondît mieux à l'idéal populaire de l'Immaculée.



RIBERA. — Descente de croix
Collection de Lord Arundel.

veur dont il est resté longtemps la victime. D'abord, il est très inégal : il y a de tout dans son œuvre, depuis l'excellent jusqu'au détestable ; son coloris, qui était au début de sa carrière harmonieux et chaud, au point de le faire confondre avec le Titien, devint dans la suite indigent et heurté ; enfin, ses poses sont toujours contournées, acrobatiques, si l'on en croit ses détracteurs.

Comme peintre religieux, Theotocopouli a laissé quelques pages de grand mérite ; ses qualités comme ses défauts pouvaient lui fournir en ce genre les meilleures inspirations, et de plus, il avait merveilleusement compris le mysticisme espagnol. Il a su traiter l'image de Marie avec poésie et délicatesse, ce qui doit quelque peu nous surprendre, d'après ce que nous avons dit de sa mentalité.

Les Espagnols appellent volontiers ALONZO CANO (1601-1667) leur Michel-Ange, car, à l'exemple du grand Florentin, cet artiste cultiva en même temps que la peinture, les autres arts du dessin : il fut architecte et statuaire. C'est même en cette dernière branche qu'il excella. Qui ne se souvient d'avoir vu souvent une reproduction de son admirable *Saint François d'Assise*, et qui n'a été frappé par ce moine plongé dans une méditation si profonde ? Cependant, Cano a peint plusieurs fois la madone et en a donné des images nobles et belles ; dans quelques-unes de ses œuvres, l'influence italienne se fait sentir par le sentiment et la couleur, mais le type reste bien espagnol. C'est ce que l'on peut remarquer dans son tableau de la *Vierge adorant son divin Fils*.

RIBERA (1588-1656), que les Italiens appellent *lo Spagnoletto : l'Espagnolet*, nous ramène aux vigoureuses traditions de l'école de son pays. Les supplices des martyrs, les scènes ascétiques, voilà les sujets qu'il traite avec prédilection et une parfaite convenance d'ailleurs. Son dessin est ferme, précis, un peu sec et toujours énergique ; son coloris, sobre. Ce goût, qu'il tenait de sa race, Ribera le développa encore à l'école de Caravage, son maître préféré. Ces qualités et ce tempérament artistique s'opposèrent en quelque sorte à ce qu'il devint un peintre de Marie. N'est-ce point avant tout la grâce et la douceur que réclame un pareil sujet ?

Son *Adoration des Bergers*, au Louvre, n'est que médiocre, mais des qualités supérieures brillent dans la *Descente de croix* que nous reproduisons dans cet ouvrage. La douleur de la Vierge, devant le cadavre de son divin Fils étendu devant elle, est incomparablement rendue sans toutefois altérer la beauté de ses traits.

Cependant pour voir le véritable Espagnolet, nous irons au musée du Prado : c'est là que nous admirerons le *Martyre de saint Barthélemy*. Et comme on voit alors que le génie du maître se trouve à l'aise, comme il se complaît à nous montrer les muscles qui se tendent, la couleur des blessures anciennes ou récentes, les apprêts du supplice. Il semble y mettre une volupté de sauvage ou tout au moins une passion et une fougue incomparable de réaliste !

Avec une note plus calme mais non moins austère, le *Saint Jérôme*, conservé à Rome, dans la basilique Libérienne, laisse une impression ineffaçable à ceux qui l'ont une fois vu.

Ribera n'a point fait de disciples, au sens strict du mot, mais ZURBARAN (1588-1663) s'est parfois inspiré de lui. Toutefois, ce dernier n'a point abdiqué sa personnalité devant celle de l'Espagnolet : la nature était le seul modèle qu'il voulait imiter, le seul maître dont il acceptât les leçons. Comme tous les peintres espagnols, Zurbaran fut profondément religieux ; ce sentiment est si fortement imprimé dans ses œuvres, qu'il pénètre dans l'âme de ceux qui les contemplent. Les divers épisodes de la vie claustrale, les figures ascétiques des grands saints, dont les jeûnes et les veilles prolongées ont creusé les rides et accentué les traits, les frocs de bure ou de laine blanche, voilà ce qu'il aimait surtout à peindre et dont il tirait les effets les plus énergiques et les plus surprenants. Ce peintre, on l'a dit bien souvent, est une fleur du Carmel, qui eût charmé sainte Thérèse. Il ne peignit Marie qu'une seule fois dans le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*.

Avec lui, disparaissent les grands peintres de l'Espagne.

Il nous faut citer cependant un dernier nom : FRANCESCO GOYA (1746-1828). Sans doute, pendant l'intervalle qui sépare Zurbaran de ce dernier, l'Académie espagnole a compté dans ses rangs un grand nombre de maîtres de valeur, mais leurs noms n'intéressent que l'érudition la plus minutieuse ; d'ailleurs, aucun de ces hommes n'est sorti de cette pénombre qu'on appelle la médiocrité. Le nom de Goya a marqué, au contraire, une sorte de renaissance artistique pour l'Espagne : aucun esprit cultivé ne l'ignore.

Goya est un indépendant, un fantaisiste. Ce n'est plus le peintre religieux par excellence, comme tous les autres maîtres de l'Ibérie. Les scènes de genre, les portraits, les charges même, voilà ses principaux succès. Il est doué de qualités bien espagnoles : il a le goût de la couleur, un sens d'observation très remarquable, enfin les mœurs populaires de son pays n'ont point de meilleur interprète que lui. Goya fut-il peintre religieux ? On a prétendu longtemps que ce sceptique, cet humoriste ne pouvait point l'être. Pour prouver cette assertion, on citait les peintures du Pilar qui ne sont point au-dessus du médiocre de la peinture décorative et théâtrale. Ce jugement n'est point tout à fait équitable, ni véridique. Sans doute, tel est bien l'effet que produit l'ornementation picturale du sanctuaire national des Espagnols sur la plupart des visiteurs et des critiques. Mais il est nécessaire de savoir que Goya a partagé la responsabilité de cette décoration avec les frères Francesco et Ramon Bayen, peintres de second ordre. Goya, lui, ne peignit au Pilar que la voûte quadrangulaire de la chapelle de la Madone et une des coupoles de l'église. On a généralement vanté le coloris ravissant de ces compositions et l'expression que l'artiste a donnée à ses personnages. Ce n'est donc point au Pilar

que l'on pourra se faire une juste idée du talent religieux de Goya ; pour cela, il faudrait franchir la clôture rigoureuse du monastère de la Chartreuse d'*Aula-Dei*, près de Saragosse. Là, Goya s'est montré vraiment compréhensif des sentiments religieux ; il y exprime avec naturel des émotions vraies. Par cette manière toute simple, l'artiste réagissait sur le ton solennel , emphatique, mais vide, qui régnait dans les académies. Rien non plus du style tourmenté et caricaturesque qui fut le sien plus tard : au contraire, dans ces peintures, faites pour la chapelle d'un austère couvent, tout est frais, calme et pur. On dirait qu'il y a dans la pensée du peintre moderne comme un reflet des lumières qui éclairèrent autrefois l'âme des Primitifs. Les figures angéliques de ces tableaux, tous consacrés aux mystères de Marie, sont surtout admirables ; c'est comme un rêve aérien délicat, presque immatériel. Goya donne dans ces tableaux la mesure de ce qu'il aurait pu être comme peintre religieux s'il l'eût voulu ; mais à cette gloire si pure, il préféra une renommée plus tapageuse et plus profitable, aussi, au point de vue pécuniaire.

Désormais, l'histoire de l'art espagnol semble bien close, quoique les praticiens ne manquent point. Espérons qu'un jour Moralès, Vélasquez et Murillo auront des successeurs moins indignes d'eux.



Le Portugal est l'image réduite de l'Espagne. Comme elle, il a sa légende guerrière et ses conquêtes coloniales : Vasco de Gama, chanté par Camoëns, fut un digne héros d'épopée. Les lettres et les sciences ont eu dans ce royaume des fervents et quelques illustres. Mais, chose étrange, les arts y ont une histoire presque absolument nulle. Les érudits ont cherché quelques noms à mettre en lumière, mais leurs efforts ont été vains : aucun n'a brillé. Disons seulement que l'art portugais a eu sa plus éclatante période sous les règnes de Manoël le Fortuné (1495-1521) et de Jean III (1527-1557) et qu'il a subi, plus encore que l'art espagnol, l'influence de la Flandre, à tel point que le nom de nos grands maîtres revient sans cesse à la pensée, quand on voit une peinture de provenance portugaise. On en est convaincu quand on est en présence, à l'Académie de Lisbonne, des quatre tableaux qui se trouvaient jadis au monastère de San Bento. VASCO FERNANDEZ (1552-1630), est le nom le plus illustre de cette pâle histoire. Ce peintre conserva toujours dans sa manière les traditions de l'art gothique : son style a de la sécheresse, mais ses œuvres, surtout son *Calvaire*, à la cathédrale de Vizeu, sont du plus grand intérêt et pourraient être mises au rang des chefs-d'œuvre.

D'autres peintres portugais peuvent être cependant groupés autour du grand nom de Vasco Fernandez comme pour lui faire cortège. Les deux Vieira sont les plus dignes de cet honneur. FRANÇOIS VIEIRA DE MATTOS dit *Lusitano*

(1699-1783) dont la jeunesse orageuse est marquée par des aventures romanesques. Plus tard, il s'assagit et finit par mourir chrétiennement. S'il peignit un grand nombre de morceaux mythologiques, il exécuta également des scènes historiques et religieuses. La *Sainte Famille* paraît être son sujet préféré, car l'église de Mafra et la chapelle Saint-Joachim-au-Calvaire possèdent chacune un tableau qui représente ce groupe. *Son Adoration des Mages* se trouve en Angleterre, où elle est appréciée.

François Vieira (1765-1805) appelé *Vieira Portuense*, est le dernier peintre national du Portugal. Il se forma spécialement par l'étude assidue des œuvres du Corrège. Peintre d'histoire, il se plut à glorifier les principaux événements de l'histoire de sa patrie. Son chef-d'œuvre est une *Descente de croix*. La composition est d'un style irréprochable, la figure de la Vierge a une belle expression, mais le mouvement des bras est moins heureux.



Chapitre Treizième

L'AGE D'ARGENT ET LES MAITRES BOLONAIS

Les poètes anciens, dont la vieille chanson a bercé notre jeunesse, parfois bien ennuyée, ont célébré les quatre âges légendaires de l'humanité. Ainsi, selon eux, il y eut l'Age d'or, où tout était parfait, et, par conséquent, tout le monde heureux. Cet âge dura peu — comme tout ce qui est trop beau ici-bas — il fut successivement remplacé par l'Age d'argent, d'airain et de fer, qui serait, toujours selon leur fiction, celui où nous vivons actuellement. Dans les chapitres précédents, où nous avons fait connaître la gloire des Botticelli, des Raphaël, des Titien, et de tant d'autres illustres, nous avons, avec Vasari, vanté l'Age d'or de l'Art. Il nous reste maintenant à descendre le cours des siècles, depuis les maîtres, que nous venons de citer, jusqu'à notre temps : nous ferons ainsi le tableau des époques d'argent et d'airain. Quant à l'âge de fer, nous ne pensons point qu'il soit encore venu, et nous aimons à croire qu'il ne viendra jamais : car alors ce serait la plus irrémédiable et la plus désespérée de toutes les décadences.

Dans la période, qui va désormais être l'objet de nos études, il y eut cer-

tainement des hommes d'un incontestable mérite ; d'inégale valeur, nous le confessons, mais qu'il ne faudrait pas négliger pour cette seule raison. Car c'est toujours avec une sorte de dédain qu'on évoque leur souvenir, tant les grands maîtres les ont éclipsés, dans le rayonnement de leur incomparable gloire et les ont fait presque oublier.

Mais qui peut ignorer des maîtres tels que les Carrache, Cigoli, le Caravage, le Guide, le Guerchin ou Carlo Dolci ; des artistes aussi remarquables que Perino del Vaga, le chevalier Josépin, Daniel de Volterra, pour finir par Luca Giordano et Carlo Maratta ? Nous ne citons ici que les noms les plus célèbres parmi la foule de ceux qui continuèrent la tradition de l'art italien, depuis Raphaël jusqu'au XVIII[e] siècle.

Parmi tous ces peintres, les uns ont été les disciples fidèles des grands hommes de l'âge précédent, d'autres ont voulu créer à leur tour une nouvelle manière, être des chefs d'école. Les uns ont été critiqués comme suivant une tradition morte et déjà surannée ; quant à la tentative des autres, elle n'a pu enrayer un mouvement qui entraînait l'art à sa perte.

L'art des siècles nouveaux, plus encore que celui de la Renaissance, devient de moins en moins chrétien, soit par les sujets qu'il étudie ou qu'il traite de préférence, ou encore par sa méthode et ses inspirations. Sans doute, il nous faudra faire de temps à autre d'honorables exceptions, mais combien seront-elles rares et combien aussi verra-t-on que l'idéal s'est abaissé !

Parmi les élèves de Raphaël, on citera toujours PERINO DEL VAGA (1500-1547), LE FATTORE (1488-1518) et JULES ROMAIN (1492-1546). Le premier se montra surtout un disciple fidèle, un imitateur résolu de la manière et de la méthode de son maître. Malheureusement une vie trop courte ne lui laissa pas le temps de s'illustrer par de grandes compositions historiques et religieuses, qui lui auraient permis de nous faire connaître et apprécier toutes les ressources de son talent.

La personnalité de Jules Romain est, au contraire, plus tranchée. Héritier de Raphaël, il s'efforça de l'imiter d'abord, puis s'émancipa pour se laisser aller à un style plus personnel. Le maître lui avait, pour ainsi dire, transmis tout ce qu'il avait pu : une grande habileté de main, toutes les connaissances techniques, tout ce qu'on appelle les trucs d'atelier, mais il n'avait pu lui insuffler son âme et son génie. Aussi bien Jules Romain, s'abandonnant à son tempérament dur et licencieux, ne produisit-il bientôt plus que des œuvres violentes. Charles Blanc se montre particulièrement sévère pour cet artiste : « A la peinture des émotions du cœur, écrit-il, ou des hautes spéculations de » l'esprit, succède un génie décoratif qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme. L'imi- » tation d'une nature choisie et calme fait place à un goût marqué pour les » désinvoltures forcées et les beautés violentes. Les gracieuses sévérités du » maître se transforment en une sorte d'exaltation farouche. En un mot, quand

» on passe de Raphaël à Jules Romain, on croit passer de l'âge d'or au siècle » de fer. » Cette dernière pensée est exagérée ; ne pourrait-on pas l'atténuer un peu en disant qu'entre le maître et l'élève il y a toute la différence qui existe — et elle est immense — entre le talent et le génie, l'invention et l'imitation ?

Sans doute, Jules Romain a eu souvent d'excellentes idées qu'il a traduites dans ses œuvres religieuses : par exemple, lorsqu'il introduit, dans la *Nativité* du Louvre, saint Longin parmi les adorateurs du Christ nouveau-né, résumant ainsi, d'un coup d'œil, la vie et la mort du Sauveur du monde ; ou lorsque, dans la *Fuite en Egypte*, il fait courber par des anges une branche de palmier chargée de fruits, afin que ceux-ci soient mis à la portée du petit Jésus. Ces divers motifs nous montrent chez l'artiste qui les conçoit une réelle puissance d'imagination et une grande habileté à trouver le détail imprévu et pittoresque. Mais combien tout cela est éloigné de l'agréable simplicité où se complaisait le sobre génie du Sanzio ! Là, rien ne venait distraire l'attention qui se concentrait tout entière sur le groupe charmant de la Mère de grâce et de son divin Enfant.

Jean-Baptiste Salvi, dit *Sassoferrato* (1605-1685), bien qu'appartenant à une autre génération d'artistes que Jules Romain, lui est souvent opposé, en vertu de la loi des contrastes. S'il a moins de génie que l'élève de Raphaël, en revanche, il a plus de piété, plus de véritables sentiments religieux ! Ses œuvres, dignes d'être choisies comme retables d'autel, inspirent de la dévotion. On a voulu le caractériser d'un mot qu'on croyait offensant mais qui, après tout, n'est que louangeur, en l'appelant avec dédain un Raphaël d'oratoire : serait-il donc ignominieux pour un peintre de ressembler au grand Urbinate, tout en inspirant aux critiques des idées moins profanes et plus recueillies ? Le recueillement, ce mot est venu presque spontanément sous notre plume pour signaler le Sasso, car c'est bien la marque distinctive de son talent. Tous les sujets qui expriment le mieux cet état d'âme, ont été ceux qu'il a préférés, ceux qu'il a peints avec plus de bonheur.

Dans cet ordre d'idées on notera spécialement son tableau de Rome, connu sous le nom de *La Vierge de l'éternel repos*. Là, on admire Marie qui incline sa tête appesantie sur son Jésus, lui-même endormi. L'assoupissement est profond. Mais quelle confiance et quel délicieux abandon dans ce sommeil de la mère et de l'enfant ! Il semble vraiment qu'on n'ait plus rien à craindre ni pour le temps, ni pour l'éternité. Sa *Vierge du Rosaire*, à l'église de Sainte-Sabine de Rome, est aussi, à juste titre, célèbre.

Il ne faudrait pas cependant croire que les toiles de notre peintre approchent toutes de ces aimables perfections, néanmoins on aimera toujours à voir ces madones, à la tenue modeste et calme, aux yeux à demi-clos, dont les sentiments sont si intenses qu'ils pénètrent et remuent les âmes. La critique

ne peut s'empêcher de reconnaître que le type de ces madones manque en général de distinction et d'élévation ; elles sont trop uniformes aussi : on croirait volontiers que le Sasso n'a jamais eu devant lui qu'un seul et même modèle, sans cesse reproduit. Reproche plus grave enfin : si les tableaux de ce maître sont impeccablement dessinés, il faut convenir que le coloris laisse le plus à désirer ; on y trouve parfois des bleus violents qui offensent le regard. Mais n'oublions point que nous en sommes à l'âge d'argent !

SASSOFERRATO.



Cliché B. Kühlen.
La Vierge du Rosaire.
Rome Ste. Sabine.

L'estime où nous tenons Sassoferrato ne doit point nous faire oublier qu'avant lui brillèrent à Bologne des maîtres encore plus illustres, plus célèbres et plus connus.

Mentionnons les noms de CIGOLI (1559-1613) et D'ALLORI, surnommé le *Bronzino* (1535-1607). Tous deux appartiennent à l'école florentine à son déclin. Le premier, que l'on a appelé, avec quelque emphase, le Corrège florentin, a voulu réunir en sa personne la correction du dessin, qui est la caractéristique de Florence, à l'expression et à la sentimentalité des maîtres lombards. C'était là une tentative hardie, bien capable de séduire un artiste habile, mais qui montre toute la stérilité de ces époques de décadence, où les formules créatrices du Beau paraissent épuisées et où l'art ne se renouvelle qu'au moyen d'emprunts.

Cigoli eut une carrière malheureuse, il fut toujours en butte à l'envie, persécuté par des rivaux mécontents d'être surpassés ou éclipsés, souvent aussi mal récompensé. Cette malechance paraît l'avoir poursuivi même après son décès, car bon nombre de ses ouvrages ont péri. Cependant, la galerie Pitti conserve quelques-uns de ses tableaux : une *Déposition de Croix* et un *Saint François recevant les stigmates*.

Le second, Allori, est un élève de Michel-Ange, dont il ne cessa de copier les tableaux. C'est ainsi que l'église de l'Annunziata lui doit la reproduction d'un fragment du *Jugement dernier*. Allori est surtout un dessinateur et un savant. On remarque qu'il est rare de voir un peintre aussi instruit dans l'anatomie : tous ses raccourcis sont d'une surprenante justesse. Allori, enfin, fut un travailleur infatigable : son actif pinceau a peuplé de fresques sans nombre les églises et cloîtres de Florence ; mais ceux qui viennent d'admirer les mystiques beautés de fra Angelico ne peuvent donner qu'un regard distrait aux compositions un peu théâtrales du Bronzino. Car alors on mesure la distance qui sépare l'âme d'un artiste inspiré de celle d'un praticien, si habile ou si savant qu'il puisse être.

Après ces peintres, l'école de Florence ne jettera plus que quelques lueurs. Bologne, la docte cité, la ville opulente et grasse, remplacera désormais le poétique empire des fleurs ! Carlo Dolci (1616-1686) sera, pour ainsi dire, sa dernière gloire. Nous le reverrons plus loin. Parlons d'abord des Bolonais.

Bologne et ses peintres pourraient être cités avec avantage par les philosophes qui aiment à voir dans les manifestations artistiques ou littéraires d'une époque ou d'une école l'influence déterminante du milieu et du moment. Jamais leur thèse, si elle était absolument vraie, n'aurait eu de plus éclatante confirmation ! Vivant dans une ville dont la position géographique est intermédiaire entre Florence et Venise, venus après le plus grand épanouissement esthétique de ces deux écoles, les peintres bolonais semblaient prédestinés à être ce qu'en réalité ils furent, des éclectiques, qui devaient essayer de réunir en eux les aspirations florentines et vénitiennes.

En bornant leurs aspirations à cette moyenne artistique, en ne voulant vivre que d'emprunt et d'imitation, les Bolonais retardaient sans doute la décadence de la peinture en Italie, mais ne l'empêchaient pas de se produire. Ils se condamnaient en outre à n'être que des artistes de second rang, car ils oubliaient ce qui fait éclore le génie : l'inspiration personnelle et les nobles pensées ! ils ne furent, suivant le mot de Charles Blanc, que « les bourgeois de l'art, n'ayant ni la pure noblesse des véritables gentilshommes ni la rude énergie du peuple. »

C'est cette médiocrité, ou plutôt ce caractère moyen de leur talent, qui explique les variations de leur fortune. Leurs contemporains les goûtèrent beaucoup, ainsi que la génération qui les suivit immédiatement ; depuis ils sont tombés dans le plus grand discrédit. Les historiens de l'art les citent encore aujourd'hui comme par grâce, et les copier, c'est pour un étudiant faire une sorte d'acte héroïque. Avec le poète, il serait sans doute exact de dire :

Qu'ils n'ont mérité
Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ;

la véritable justice ne consiste-t-elle pas à rendre à chacun son mérite et à placer les hommes suivant le rang auquel ils ont droit ? Ce que nous venons de dire au sujet des Bolonais suffira, pensons-nous, à leur faire attribuer une place, secondaire il est vrai, mais encore estimable néanmoins.

Louis Carrache (1555-1619), le premier peintre de ce nom, est le véritable fondateur de l'école bolonaise. Après avoir étudié successivement à Venise, à Florence et à Parme, il vint se fixer à Bologne, où il ouvrit une académie. De tous les maîtres qu'il avait étudiés, ce fut le Corrège qui le passionna, pour ainsi dire, et qui eut sur lui l'influence la plus décisive. Influence heureuse et néfaste à la fois, en ce sens que s'il dut au Corrège ses qualités de peintre, c'est à ce maître qu'il est redevable de n'être exclusivement que

cela. Ce défaut l'empêcha d'être un penseur ou un poète. L'imagination pittoresque l'emporte chez lui et lui fait tout sacrifier, jusqu'à l'exactitude historique, si c'est nécessaire, surtout dans les sujets sacrés. C'est ainsi qu'il traite la *Fuite en Egypte* de la façon la plus fantaisiste.

La *Barchetta,* c'est le titre que l'on a donné à son tableau, nous montre la sainte Famille, groupée sur un petit bateau voguant paisiblement sur les flots calmes d'un large fleuve. Instinctivement les yeux du spectateur se tournent vers les horizons infinis, vers lesquels semblent se diriger les regards de l'Enfant Jésus. Conception grandiose qui remplit l'âme d'une auguste sérénité, mais qui dénote aussi chez le peintre une originalité pleine de hardiesse qui lui a permis de prendre autant de liberté avec les données traditionnelles de l'iconographie.

La *Vierge triomphante* de la Pinacothèque de Bologne, nous ramène aux saintes conversations, si populaires dans l'art italien. La technique est excellente dans cette œuvre remarquable, où se manifestent encore des qualités de premier ordre qui font penser aux périodes les plus brillantes de l'Age d'or ; un goût parfait d'une sobriété sévère a présidé à l'agencement de toute cette noble composition. Les personnages sont trop grands, mais ce défaut s'explique par la destination du tableau, qui devait être placé au-dessus d'un autel, dans une vaste église, par conséquent éloigné du spectateur et n'être pas aussi rapproché de lui qu'il l'est dans une salle de musée.

Les deux autres Carrache : AUGUSTIN (1558-1601) et ANNIBAL (1560-1609), tous deux frères et élèves de leur cousin Louis, ont jeté sur le nom de leur race un plus vif éclat que celui de leur maître. C'est la science qui domine chez Augustin, tour à tour philosophe, poète et géomètre, il ne paraissait être étranger à aucune manifestation de l'activité intellectuelle. Visant avant tout à la plus grande perfection, il produisit peu. Annibal, au contraire, formait avec son frère la plus complète antithèse. Il était plein de feu, de verve et d'entrain : réaliste, il ne parle point à l'âme, mais il étonne par la grandeur de son style, la correction de son dessin, sa vigueur et sa facilité d'exécution. C'est à la galerie Farnèse, de Rome, qu'il faudrait pouvoir l'admirer. Les scènes mythologiques qu'il y a peintes étincellent des plus grandes beautés de mouvement et de poses infiniment diversifiées, mais un regard chaste doit se détourner d'un tel spectacle, réaliste et licencieux. Malgré ces écarts de pensée, Annibal Carrache a voulu traiter quelquefois des sujets sacrés et, ce qui pourra causer quelque surprise, il a su en ce genre donner quelques pages marquées au coin d'un véritable sentiment religieux, du moins dans les œuvres qui appartiennent à la seconde partie de sa vie, alors que, fatigué de ses luttes contre ses envieux et ses rivaux, il s'était retiré à Naples et se préparait au passage suprême. La *Vierge du Silence* ou le *Sommeil de l'Enfant Jésus* date de cette période de son existence.



AUGUSTIN CARRACHE. — La fuite en Egypte.
Venise.

Du même peintre, le musée du Louvre conserve encore plusieurs autres toiles où sont reproduits, avec un charme égal à l'élévation de la pensée, les traits de Marie. Nous ne les citerons point toutes. Mais comment pouvons-nous oublier le tableau si connu sous le nom de *Madone aux cerises* ? C'est comme un souvenir et un reflet des plus idéales créations du Sanzio. Quel éloge que cette appréciation ! Tout commentaire dès lors paraît superflu et ne ferait qu'affaiblir ou diminuer notre admiration. Ne sait-on pas, en effet, qu'il est ici-bas beaucoup d'émotions, qu'il est plus facile de ressentir que de les dépeindre avec les véritables couleurs?

Quoique Annibal Carrache soint incontestablement la plus haute personnalité de l'art bolonais, il se trouve cependant des critiques ou des amateurs qui hésitent entre lui et GUIDO RENI ou *le Guide* (1575-1642) et DOMINICO ZAMPIERI ou *le Dominiquin* (1581-1641).

Le premier de ces deux rivaux acharnés est un peintre gracieux qui s'est surtout complu à nous donner les plus charmants spécimens de la beauté, dont il savait trouver partout un reflet.

Qui ne se souvient, à ce propos, d'une gageure d'artiste dont il sortait vainqueur? Un jour, on rencontra dans les rues de Rome un affreux mendiant dont le visage était ravagé par la misère et la maladie. Jamais occasion plus favorable ne s'était présentée pour juger de l'habileté du maître. On lui adressa donc cet horrible type. Mais quelle ne fut point la stupéfaction de ces curieux amis, quand ils reçurent à quelque temps de là un magnifique portrait. Par un procédé inverse à celui que suivent les caricaturistes, qui déforment le plus beau visage, tout en le laïssant parfaitement reconnaissable, le Guide s'était servi de ce pauvre sordide comme modèle d'une figure idéale, *toute nourrie de roses et de lis*, comme il les aimait.

Le Guide fut d'une fécondité prodigieuse, maïs son œuvre est inégale : pressé de produire pour subvenir à ses besoins impérieux, il se négligea beaucoup, surtout vers la fin de sa carrière. Nous ne citerons ici que pour mémoire ses deux principaux chefs-d'œuvre profanes : le portrait de Beatrix Cenci et le merveilleux plafond de l'Aurore, au palais Rospigliosi, à Rome. C'est le peintre religieux qui seul doit nous préoccuper.

Les critiques les plus austères rendent cette justice à celui que l'on a surnommé « le plus aimable des peintres », qu'il fut un de ceux qui, depuis la Renaissance, ont rendu avec le plus de succès le sentiment chrétien. Ses *Christ* et ses *Ecce homo* ont à bon droit conquis la faveur du public dévot. Ne voit-on point dans ces images expressives la représentation parfaite des souffrances de l'Homme-Dieu ? Dans cette tête et ces yeux illuminés et levés vers le ciel se peignent si admirablement les douleurs du sacrifice unies à la plus sublime offrande qu'il est impossible de les regarder longuement sans éprouver les plus saïntes émotions.

Les qualités que nous avons reconnues au Guide devaient faire de lui un peintre marial, sinon excellent, du moins très remarquable. De fait, il le fut avec bonheur ; dans une quinzaine d'ouvrages il glorifia Marie, soit comme Reine des douleurs, soit comme la Reine triomphante des cieux. Bologne, Rome, Madrid, Londres, Paris, possèdent quelqu'une de ces pages. Toutes, il faut le dire, n'ont pas une égale valeur.

La *Pietà*, de Bologne, est justement célèbre, mais l'image de Marie n'est point ce que l'on admire le plus, ce sont plutôt les saints groupés à ses pieds. Quelle habileté n'a-t-il point fallu au peintre pour distribuer ces nombreux personnages, pour équilibrer toute cette vaste composition ! Quelle difficulté aussi pour nuancer dans un si grand nombre de figures un même sentiment ! Problème ardu et délicat si l'on y réfléchi bien, mais dont l'heureuse solution donne toute l'étendue du génie de celui qui ose les aborder et qui sait les vaincre. Tous ces saints personnages prient, adorent et contemplent.



RENI. — Annonciation.
Rome, Quirinal.

L'*Annonciation* du Quirinal nous donne des beautés d'un autre genre. Peint pour l'intimité de la chapelle pontificale, ce tableau devait, avant tout, exciter les tendresses de la dévotion, et parler au cœur ; enfin, un faire soigné, minutieux même, était ici de mise. C'est bien ainsi que l'artiste a compris son sujet et qu'il l'a traité. Qui ne pourrait être saisi par la beauté de l'Ange Gabriel ? Mais surtout qui ne serait captivé par l'attitude si douce et si modeste de la Vierge, qui semble prononcer le *fiat* suprême de la servante du Seigneur ? Cette *Annonciation*, qui appartient, il est vrai, à la seconde manière du Guide, offre encore de grandes beautés, mais on ne peut en dire autant de l'*Assomption* de la National Gallery, à Londres, qui nous paraît, non sans quelque vraisemblance, être de la période de décadence.

Le Dominiquin a été longtemps considéré comme un rival indigne du Guide. La postérité a revisé cet inique sentiment des coteries contemporaines ; et, sans admettre l'avis diamétralement opposé du Poussin qui le proclamait le plus grand génie de la peinture, elle l'a placé toutefois un des premiers après les plus grands.

Aucune carrière ne fut plus malheureuse que celle de Dominico Zampieri. Toujours en butte aux persécutions de ses rivaux et de ses ennemis, il fut souvent obligé de fuir les cités qui lui offraient asile ; il mourut pauvre, abandonné de tous, peut-être empoisonné par une main criminelle. Mais on n'a pu supprimer les chefs-d'œuvre qu'avait produits partout le maître infortuné, toujours inspiré par le plus pur christianisme. Tous ceux qui ont visité Rome

se souviennent des quatre évangélistes qui donnent un prix inestimable aux pendentifs qui soutiennent la coupole de l'église Saint-André della Valle... Qui ne se rappelle aussi la Communion de S. Jérôme dont on n'a jamais assez vanté l'ordonnance, ni trop admiré le brillant coloris et la parfaite exécution?

La *Vierge au Rosaire*, du musée de Bologne, est de toutes les œuvres chrétiennes du Dominiquin la plus parfaite et la plus émouvante. Quoique peut-être on l'ait trouvée un peu théâtrale pour la placer dans une église, cette composition néanmoins fait honneur à la verve poétique de celui qui l'a conçue.

Citons une dernière œuvre du Dominiquin : nous voulons parler de l'*Assomption* qui décore le plafond de Sainte-Marie du Transtévère. Les soffites dorées, qui l'entourent de leur brillant et trop somptueux éclat, au milieu duquel elle semble perdue, la font oublier par beaucoup de visiteurs. Et cependant cette page est des plus intéressantes. C'est surtout le coloris qu'il faut admirer. Avec un art que seul le Guide a surpassé dans le *Triomphe de l'Aurore*, le maître gradue et diversifie ses teintes : il commence dans le bas par les tons les plus austères et les plus froids, il s'échauffe par degrés, pour arriver dans le haut de sa composition aux tonalités les plus riches, les plus chaudes et les plus vibrantes.



DOMINIQUIN. — Assomption.
Rome, Sainte Marie Transtévère.

Le GUERCHIN (1590-1666) est, lui aussi, un élève des Carrache. C'était un très bon chrétien, un mystique même.

S'il eût vécu en d'autres temps que les siens, il aurait pu s'élever bien haut et prendre rang parmi ceux qui ont été la gloire de l'art religieux, mais son milieu et l'école où il fut formé l'entraînèrent, pour ainsi dire, à n'exceller que dans la pratique du métier. Il mérita le titre de Magicien de la peinture, que lui fit décerner sa parfaite entente du clair-obscur et des effets expressifs qu'on en peut tirer. Mais si le peintre est irréprochable, le dessinateur laisse à désirer. Son chef-d'œuvre est la *Sainte Pétronille* du Capitole de Rome. C'est, a-t-on dit, la gloire du Musée comme de l'artiste. Les sujets qu'il a traités en l'honneur de Marie sont peu nombreux et ne sont que des peintures de second ordre, peu connues en général, comme peu estimées.

Quoique CARLO DOLCI soit un Florentin, le dernier maître de son école, ainsi que nous l'avons dit précédemment, nous le placerons ici en vertu de la

loi des associations d'idées. Comme le Guerchin, il fut un peintre de dévotion. Les critiques, souvent sceptiques, ont été pour lui d'une sévérité excessive, outrée même, et partant injuste. Les auteurs catholiques, cela se comprend, ont eu pour lui plus d'indulgence et de respect. Ils n'ont pu méconnaître que *Carlino*, doux comme son nom, manque totalement d'énergie, et qu'il n'est point exempt de fadeur. On a prétendu qu'il n'avait fait dans sa vie qu'un seul tableau et qu'il n'avait vraiment eu qu'un seul modèle : la Vierge ; et ce modèle il l'a pris plutôt dans son imagination que dans la nature. Le calme, la douceur, la grâce : voilà ce qu'il a de préférence exprimé dans ses madones. Endormi ou souriant, l'enfant Jésus de Carlo Dolci est un agneau qui attend le sacrifice. Sa mère est une image de douceur résignée : elle est pleine de tristesse, mais la prière et la confiance en Dieu ont séché toutes ses larmes. A ces divers titres, ce peintre méritait le genre de succès qui lui a été décerné à notre époque : il est le fournisseur reconnu de toute l'imagerie religieuse : il n'est point de *Paroissien* appartenant à une pieuse congréganiste qui ne soit l'asile d'une « grise image », reproduisant quelque tableau de Carlo Dolci. Sa *Mater dolorosa,* plus connue sous le nom de la *Madonna delle dita*, à cause du doigt qui s'échappe des draperies du manteau, est à ce titre particulièrement célèbre.

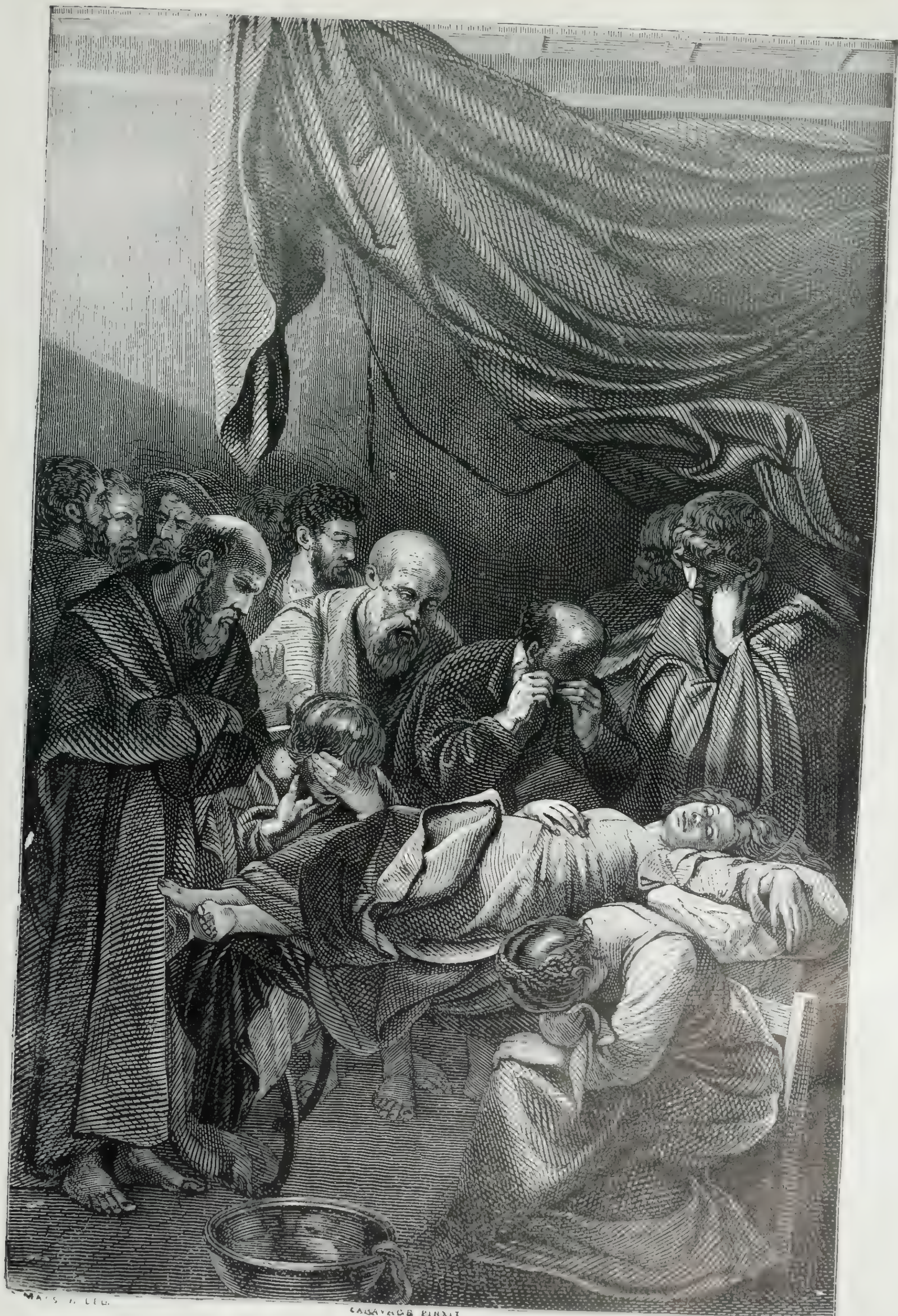


DOLCI — Mater dolorosa.

***

Nous devons maintenant achever de décrire les diverses étapes de l'art italien à son déclin. Mais comme il faut nous restreindre un peu, nous ne citerons que les noms principaux, avec quelques mots caractéristiques pour les œuvres qui nous intéressent directement. D'ailleurs, ces peintres ne jouissent que d'une estime médiocre et d'un renom bien effacé. Ce sont des étoiles, si l'on veut, mais leur éclat n'est que celui des astres de la moindre grandeur.

On a appelé L'ALBANE (1578-1660), le peintre des Grâces et des Amours ; jamais surnom fut plus et mieux mérité que celui-là ; coloris chatoyant et harmonieux et compositions pleines de grâces et de volupté. Qui ne penserait au peintre de Louis XV, Antoine Watteau, en voyant les aimables créations de



CARAVAGE. — Mort de la Sainte Vierge.
Musée du Louvre.

l'Albane ? Mais ce qui n'est point sans étonner beaucoup, c'est que ce maître si frivole, si adonné aux fictions mythologiques a su, dans sa vie, peindre quelques tableaux religieux avec une parfaite entente et dignité. Bologne montre une *Vierge dans la gloire* qui n'est point sans grandeur ni noblesse. Le Louvre possède deux *Fuite en Egypte*, qu'un critique a défini spirituellement en les nommant les deux plus charmants tableaux de genre qui soient dans l'art chrétien.

Toute autre est la mentalité de LUCA CAMBIASO (1527-1585) : il est plus austère dans ses goûts et plus correct dans son dessin, cet habile homme qui maniait indifféremment le pinceau de la main droite ou de la main gauche. Il fut, on pourrait dire, le peintre attitré de Notre-Dame. Mais son idéal reste quelque peu vulgaire : le Raphaël de la Ligurie ou le Corrège Génois, ainsi que ses compatriotes aimaient à le surnommer, n'a peint que des jeunes mères embrassant un bambino emmaillotté.

PIETRO DA CORTONA (1596-1669) préféra se laisser aller à une élégance facile que de s'astreindre au labeur ingrat d'un dessin sévère et d'une composition bien ordonnée. Aussi qu'advint-il ? Après quelques succès éblouissants, qui le firent saluer du titre ambitieux de *Corona dei Pittori*, anagramme de son nom, il fut détrôné et presque oublié. Son *Repos en Egypte*, écrit l'abbé Corblet, est une œuvre agréable et facile, où la manière n'exclut pas la grâce et dont l'absence de verve ne va pas jusqu'à la froideur.

Pour rapide que veuille être notre énumération finale, il nous est impossible de ne point nous arrêter un instant devant la *Mise au Tombeau* de MICHEL-ANGE DE CARAVAGE (1569-1609). Si on ne veut voir dans cette page que les perfections extérieures, il n'en est peut-être point de plus grandiose et de plus puissante. Quel effet de clair-obscur et quel savant dessin ! Quelle vie dans ces personnages ! Mais si l'on se place au point de vue des idées chrétiennes, on ne peut qu'infliger un blâme sévère à leur auteur : les acteurs de ce drame sont vulgaires, la Sainte Vierge seule a quelque distinction et noblesse. Et puis tout ce monde est trop désespéré : à ne voir que l'intensité de leur douleur, ne semble-t-il pas que ces gens-là renferment dans ce tombeau béant tout leur amour et toute leur espérance ? Dans cette scène désolée qui se passe au soir du Vendredi-Saint, il est impossible de prévoir le triomphal réveil du surlendemain.

Les mêmes qualités et les mêmes défauts se font remarquer dans ce *Trépas de Marie*, que nous insérons ici. On ne peut qu'être frappé de la vulgarité des traits des apôtres et de leur énergie. Dans cette mourante, aux traits virils, à la pose abandonnée, peut-on reconnaître la Vierge de Sion mourant d'amour ? Mais une grande vigueur est répandue sur toute cette composition.

Les autres tableaux où le Caravage a peint la madone ne dépassent pas le niveau du vulgaire et du commun.

L'école napolitaine, la dernière qui se soit formée sur le sol italien, ne nous offre que quelques noms intéressants, et encore tous ces maîtres ne font-ils qu'accuser une profonde décadence.

Citons le JOSÉPIN (1560-1640), dont les trop nombreux ouvrages sont conçus dans un style mignon et fade, que détestait le Caravage. SALVATOR ROSA (1615-1673), dont la carrière a été si orageuse et si mouvementée, mais qui a été un des génies les plus originaux de toute l'Italie. Il a beaucoup plus de caractère et d'énergie que les autres Napolitains, mais sa spécialité ce sont les paysages et les scènes de bataille. LUCA GIORDANO, ou le « *Fa presto* » (1632-1705), suivant le sobriquet qu'il dut à sa déplorable facilité, qui le gâta ; il a trouvé grâce, ainsi que les précédents, aux yeux de Taine. Ebloui, comme il le dit lui-même, « par ses figures riantes et gracieuses, ses formes arrondies, ses » raccourcis, ses étoffes de soie, par tout le mouvement et la vivacité de sa » peinture », le penseur matérialiste affirme que Luca et les autres Napolitains ont le génie de la peinture, car ils savent plaire aux yeux. Jugement incomplet, qui se méprend sur la portée réelle qui doit avoir une œuvre d'art. Celle-ci sans doute doit nous offrir tout d'abord la beauté plastique ou pittoresque, mais elle a encore une autre mission plus relevée et plus haute : celle de nous faire penser, réfléchir ou prier.

Soyons juste cependant. Luca Giordano n'était point complètement dépourvu de verve créatrice : nous n'en voulons apporter que cette preuve. Sous le prétexte de nous peindre une *Sainte Famille*, l'artiste a imaginé de nous représenter l'intérieur de l'atelier de Nazareth, mais un intérieur sublime et tout embaumé d'une mystique poésie. Dans un coin, il faut admirer la Vierge-mère qui offre son Enfant aux adorations caressantes du Précurseur, tandis que de l'autre côté un groupe d'anges joue avec une des croix que saint Joseph confectionne sur son établi de menuisier. Et cependant, c'est à ce même Luca Giordano que l'on doit en grande partie la décoration de la basilique bénédictine du Mont Cassin : décoration somptueuse, il est vrai, mais dont l'insignifiance artistique ne dépasse point celle d'un opéra.

Nous omettrons sans remords la foule des artistes italiens qui, de Luca Giordano à Carlo Maratta (1623-1713), et de celui-ci à Vincenzo Camuccini (1773-1844), encombrent de leurs noms et de leurs œuvres les églises et les musées de la Péninsule. Il faut avoir en tout de la discrétion. Ceux que nous venons de citer, outre leur mérite réel sur leurs contemporains, sont représentatifs. Le premier, MARATTA, est célèbre par son talent emphatique, pompeux et théâtral. C'est le type le plus achevé du style rococo, dans ce qu'il a de plus amusant. Toutefois son *Baptême de Notre-Seigneur*, dont la copie en mosaïque se trouve à Saint-Pierre, est dans une note acceptable et modérée. Le second, CAMUCCINI, élève de David, a toute la solennité glacée de cette école classique et académique.

Avec ce nom, se clôt l'histoire de la peinture italienne : Fracassini est mort trop jeune pour ne laisser après lui autre chose que des espoirs et des regrets.

La dernière manifestation artistique que nous devons signaler dans la Ville Eternelle, est la décoration de la salle de l'Immaculée au Vatican, par Podesti. Tout cet ensemble ne sort point de la médiocrité et de l'imagerie religieuse.



CHAPITRE QUATORZIÈME

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

Malouel — Nicolas Froment

Les exigences chronologiques auxquelles nous avons voulu nous astreindre nous ont forcé de reculer jusque maintenant l'étude sur l'art français. En effet, si l'on en croit la plupart des historiens, ce ne serait qu'au XVIIe siècle que l'école de ce pays se serait développée sous l'influence des peintres italiens, venus en France, à la suite des guerres d'Italie et principalement attirés par François Ier.

Le PRIMATICE, qui a prodigué dans le palais de Fontainebleau les séduisantes compositions dues à son imagination, hantée de mille gracieux souvenirs mythologiques, serait le premier initiateur de notre art national.

Cette proposition n'est vraie qu'à demi. Elle est vraie, en ce sens que le grand art — celui des compositions historiques — ne s'est définitivement acclimaté en France que vers la fin du XVIe siècle, que les premiers maitres français, vraiment dignes de ce nom, se sont formés à l'école de l'Italie, et que leur art n'est point la suite, l'évolution naturelle de celui qui fleurissait au moyen âge — et cela il faut le regretter.

Mais en revanche cette proposition est fausse, si par là on veut nous faire entendre qu'il n'y a point en France d'artistes originaux, avant cette date.

Nous ne parlerons point des peintres qu'on dit avoir vécu pendant les ères mérovingiennes et carolingiennes, car, c'est à peine si l'histoire a gardé leur souvenir et leur nom. Citons cependant Maladulphe de Cambrai, qui peignit les murailles de l'église abbatiale de Saint-Wandrille, en Normandie ; Adélard de Louvain, Ernulphe de Rouen, Herbert et Roger de Reims.

Faut-il maintenant faire de nouveau l'éloge des vieilles enluminures qui seront toujours la gloire des anciens manuscrits, des évangéliaires et des livres d'heures ? Nous ne le pensons pas, car, ce serait nous exposer à d'ennuyeuses redites. Constatons que ce n'étaient pas seulement les moines qui y excellaient mais que les laïcs rivalisaient avec eux. Leur réputation était universelle. Dante crut devoir la consacrer lui-même.

Dans une de ses fictions de la Divine Comédie, le poète interpelle ainsi une âme du purgatoire, qu'il croit reconnaître :

O, dissi lui, non se tu' Oderisi
L'onor d'Agubbio, e l'onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi ?

« O ! lui dis-je, n'es-tu pas Oderisi, l'honneur de Gubbio et l'honneur de cet art qu'à Paris on nomme l'enluminure ? [1] »

Cet art français que vante ici le poète italien ne datait point seulement du XIIIe siècle, il était en réalité plus vieux de deux cents ans : toutefois, il faut l'avouer, ce ne fut qu'à ce moment qu'il atteignit sa plus haute expression, et, pour ainsi dire, son apogée. Dès lors, jusqu'à l'époque classique, dont Eustache le Sueur est le premier maître, brillèrent ceux qu'on pourrait appeler les *Primitifs français*. Comme ceux de Flandre et d'Italie, ils durent attendre jusque vers la fin du XIXe siècle pour reconquérir leur ancien renom. Mais que cette réhabilitation coûta d'efforts ! Pour cela, il fallut la patiente obstination d'une élite d'érudits, d'archéologues, de poètes et d'artistes, tels que Chateaubriand, Victor Hugo, de Caumont, Mérimée, Théophile Gautier, Viollet-le duc, d'une foule d'autres amateurs plus obscurs. Tous ces hommes s'entêtèrent à garder avec un soin jaloux, une sorte de culte, ces vieilleries, ces reliques d'un art gothique et suranné, méconnu, ignoré plus encore que méprisé. Mais un jour on s'aperçut de la haute valeur de ces antiquailles dédaignées, et l'on reconnut une fois de plus le mérite obscur mais réel de tous les collectionneurs, qui est de conserver et de sauver le meilleur et le plus beau du passé.

« Grâce à eux, dit éloquemment M. Lafenestre, nos loyaux « maistres

(1) Purg. XI, t. 27

» d'œuvre », nos honnêtes « ymagiers », constructeurs et décorateurs de nos » cathédrales, monastères, chapelles, châteaux, palais et logis ont repris dans » l'admiration et la reconnaissance du monde civilisé la place qu'ils méri- » taient. »

Au XIV[e] siècle, Paris commençait à prendre le rôle qu'il ne cessera plus d'occuper désormais : il est déjà le centre littéraire et artistique de l'univers. Tous les ouvriers de l'esprit affluent vers lui, pour lui demander ce qu'ils en attendent encore aujourd'hui : l'éducation parfaite, et, plus tard, la consécration qu'il ne manque jamais de donner au talent et au génie : la renommée ou la gloire universelle.

On a cru longtemps que ce fut la Flandre qui fut l'éducatrice de l'art parisien au XIV[e] siècle. Sans doute, tout n'est pas absolument faux dans cette croyance, mais avec beaucoup de critiques autorisés nous estimons qu'il y a dans cette assertion beaucoup d'exagération ; cela ne sera absolument vrai que pour la fin de cette première période et pour la seconde. Mais alors comment expliquer les ressemblances, les similitudes de caractère, de type et de technique que l'on rencontre ? Ce ne serait que l'effet d'une simple coïncidence de début : on ne distingue point dans les bégaiements de l'enfance les accents du futur génie, orateur ou poète, de ceux d'un homme destiné au sort commun !

Toutes ces vulgarités réalistes ne sont donc que l'expression sincère d'un art encore à son berceau. C'est bien ce caractère que l'on remarque dans les fresques de la cathédrale de Cahors ou dans ce qui reste dans la décoration de celle de Clermont-Ferrand. Si le peintre réussit à idéaliser la figure de la sainte Vierge, il laisse leur rusticité native à ceux qui figurent dans son cortège.

Les peintres ou enlumineurs de cette époque gardaient généralement l'anonyme, c'est pourquoi nous n'avons point de noms à citer avant celui de JEAN MALOUEL qui vivait à la fin du XIV[e] siècle. Mais encore nos connaissances à son sujet sont-elles fort restreintes.

Nous savons seulement que Jean Maelwael, pour orthographier correctement son nom, est d'origine flamande, néerlandaise même, puisqu'il naquit en Gueldre, peignit, en 1401, une bible historiée pour Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Malgré tout cependant, ce Gueldrois appartient bien réellement et exclusivement à l'école primitive française, car, il vint à Paris, à l'âge de quatorze ans, s'y forma à la pratique de son art et ne revit jamais son pays natal.

En dehors de cette bible, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Nationale, les divers catalogues des expositions rétrospectives lui attribuent plusieurs panneaux peints sur bois où est représentée la Vierge Marie. La madone que nous reproduisons est une de celles que la critique considère comme le plus parfait des ouvrages dont, suivant toutes les probabilités, il peut être l'auteur. Quelle douceur dans ces traits réguliers de la madone ! Avec quel soin sont traités

tous les détails de cette figure, il est difficile de le dire. Les mains longues et effilées, comme les aimaient les maîtres de Bruges, attirent surtout l'attention du dessinateur. Mais l'Enfant-Dieu est encore mieux interprété. Quelle vie, quel éclat dans ces grands yeux noirs si largement ouverts! et comme ce corps d'enfant est gentiment dessiné ! Tout cet ensemble témoigne d'un art avancé.

Quand on parcourt les allées d'un jardin et que l'on veut former un bouquet, on se contente de choisir les plus belles fleurs et les plus parfumées : ainsi en agirons-nous maintenant qu'il nous faut parler des écoles françaises de peinture du XIV[e] au XVI[e] siècle. Nous nous bornerons donc à donner quelques indications générales et à citer les noms des principaux maîtres.



Malouel. — La Vierge et l'Enfant.
Louvre, Paris.

C'est à dessein que nous nous sommes servis de l'expression plurielle « des écoles françaises », car, en réalité, elles furent plusieurs. A cette époque primitive, les peintres aimaient à s'abandonner à leur inspiration individuelle et à laisser à leurs œuvres une forte empreinte locale. Cet art sent le terroir, dit-on aujourd'hui. On ignorait alors les programmes et les exigences académiques, comme la centralisation administrative. Ces tendances locales, qu'il est impossible de nier, sont d'ailleurs si nettement accusées qu'elles servent de base aux archéologues pour la classification des divers ouvrages dans les catalogues ou les collections publiques ou privées, au même titre que les grandes divisions des époques classiques.

On sait maintenant distinguer les écoles de Bourgogne, de l'Artois et de la Picardie, dont les attaches avec l'art flamand n'ont pas besoin d'être expliquées, et les groupes de Paris, de la région de la Loire, du Bourbonnais et de la Provence. Malgré cette diversité apparente, cet art est bien français, on sent qu'au-dessus de cette variété plane un esprit supérieur, une sorte de génie national, qui en fait l'unité.

Les thèmes les plus habituellement traités à cette époque sont les portraits et les sujets de sainteté, scènes bibliques ou tableaux votifs, sortes de « Saintes Conversations ». Les scènes d'histoire profane ou de genre étaient alors à peu près inconnues : quant aux paysages, on ne les considéra longtemps que comme des accessoires. D'ailleurs, nous l'avons déjà signalé, les Primitifs, à quelque école qu'ils aient appartenu, ont préféré les fonds d'or plus ou moins artiste-

ment ouvrés aux décors naturels. Quand nos artistes se sont servis de cet élément, ils ont surtout aimé à reproduire la physionomie de leur pays natal — c'est ce qui a souvent permis de les classer dans une école déterminée — ou bien encore ils se sont bornés à copier les paysages qu'ils trouvaient dans les modèles dont ils s'inspiraient. C'est ainsi que le Maître de Flémalle nous donne, dans son *Adoration des Bergers*, le site qu'il a trouvé dans le manuscrit des *Très Riches Heures* du duc de Berry, cet incomparable joyau dû aux efforts de Pol de Limbourg.

Pour répéter ici une remarque déjà faite : beaucoup parmi ces peintres qui se mettaient au rang des artisans, pour qui l'ignoble sabotage était inconnu, se sont dérobés à notre curiosité sous un modeste anonymat. Si, pour beaucoup, les érudits n'ont point réussi à soulever ce voile, pour quelques-uns, ils l'ont fait avec succès ; pour d'autres, ils ne sont arrivés qu'à une certaine probabilité. C'est l'hypothèse pour le MAÎTRE DE FLÉMALLE et pour le PEINTRE DES BOURBONS.

Le premier est-il bien le même que Jacques Daret, le second est-il vraiment Jean Perréal ? C'est une énigme encore, c'est un problème qui n'a point reçu sa solution définitive. Quoi qu'il en soit de ces doutes, le MAÎTRE DE FLÉMALLE (XV[e] siècle), est l'auteur incontesté de plusieurs miniatures et de quelques panneaux où la Vierge est peinte. Ceux du musée de Dijon le montrent fidèle aux leçons de sa jeunesse, où il copiait la Vierge des *Très Riches Heures*. Ses madones sont pures, distinguées, mais elles ont quelque chose d'affecté, ce qui diminue leur caractère surnaturel. Huysmans, qui les malmène un peu dans un de ses ouvrages, trouve que leur auteur devait être « un homme à ferveurs obturées, à prières sèches ». Quant au panneau lui-même, où est représentée une *Vierge glorieuse*, toujours suivant le même écrivain, « il est maniéré et charmant, bizarre et froid. » Ces réserves ne sont point admises par tous, car il est certains amateurs qui n'hésitent point à placer le maître de Flémalle au même rang que Jean Van Eyck.

Le PEINTRE DES BOURBONS, connu aussi sous le nom de MAÎTRE DE MOULINS (1480 ?) se fait reconnaître par des aspirations plus nationales que celui de Flémalle : mais il s'inspire aussi de Bruges. Qui ne penserait à Memling en voyant la disposition de ses personnages dans sa *Nativité*, encore récemment conservée au palais épiscopal d'Autun ?

Mais la ressemblance s'arrête là, car, écrit à ce propos M. Georges Lafenestre, « le naturalisme le plus précieux s'allie à l'idéalisme le plus raffiné et » le plus délicat. La Vierge est une jeune femme candide, un peu surprise de » sa gloire et dont le geste d'extase est charmant ». Il serait difficile peut-être de dire ce qu'il faut le plus priser ici, car le costume de Marie, les plis des draperies, l'expression des acteurs de cette scène, l'harmonie des couleurs, tout, en un mot, est également admirable.

Telle est cette peinture que la critique classe parmi les chefs-d'œuvre et qui a donné quelque vraisemblance à la conjecture qui fait du peintre des Bourbons une même personne que Jean Perréal, le plus illustre maître de cette époque, le favori des princes, celui à qui le plus fastueux mécène d'alors, Gonzague de Mantoue, demanda son portrait, du vivant même d'André Mantegna.

Le Maître de Moulins a peint deux autres tableaux où figure la sainte Vierge. Le musée de Bruxelles garde l'un des deux, la cathédrale de Moulins conserve l'autre. Tous deux portent bien l'empreinte de leur auteur. C'est le même sérieux et la même sévérité dans la physionomie des personnages, mais c'est aussi la même fraîcheur et la même harmonie dans le coloris. On rencontre, çà et là, des détails pittoresques qui ont été copiés dans les onciales des manuscrits. C'est là, on le sait, une des caractéristiques des primitifs, mais cet usage n'a pas eu en France la même portée ni la même généralité qu'en Italie.

J. FOUQUET.



Le Couronnement de Marie.
Livre d'heures. — Musée Condé, Chantilly.

Ce serait donner une idée incomplète et par conséquent fausse de ne citer que ces noms pour cette période. Jean Fouquet, Enguerrand Charonton, Nicolas Froment, Jean Bourdichon, André Beauneveu, le roi René, Jean Cousin, François Clouet et son école, ne peuvent être passés sous silence: ils sont les représentants glorieux d'une école vraiment nationale, et on les a trop longtemps oubliés et dédaignés.

JEAN FOUQUET (1410-1481 ?) est surtout un miniaturiste, le plus puissant enlumineur du XVe siècle, dont le portrait avec son impitoyable réalisme fut la spécialité. C'est sur le vélin des livres d'heures, dont souvent une avidité malheureuse a dispersé les feuillets, qu'il faut étudier ce remarquable talent. On y verra avec quelle finesse toute gauloise et avec quel à propos l'auteur de ces miniatures savait rendre ses modèles. Il eût pu être un peintre religieux de premier ordre, s'il eût suivi toujours l'esprit qui lui a inspiré une de ses meilleures pages où il a représenté avec le sentiment le plus exquis le *Couronnement de Marie*. Malgré sa spécialité, Jean Fouquet a laissé un grand tableau peint sur bois. C'était un dyptique qui était à la cathédrale de Melun, avant la Révolution de 1791. A cette époque, les nouveaux vandales démembrèrent le chef-d'œuvre en deux fragments qui devinrent la proie de deux amateurs. On crut longtemps que l'ouvrage du vieux maître était à jamais perdu, lorsque, vers la fin du XIXe siècle seulement, on en reconnut les parties séparées : réunies depuis,

elles ont figuré plusieurs fois à diverses expositions. Ce tableau, commandé par Etienne Chevalier, secrétaire du roi, en 1450, représente le donateur, accompagné de son saint patron, agenouillé et priant la Madone. Si l'on examine ces trois figures au simple point de vue de l'art on ne peut que louer ce superbe travail.

Ces personnages semblent vivre : leur réalisme empoigne véritablement. Quelle paix, quel calme se trouvent répandus sur les traits austères de l'opulent donateur, vêtu de sa somptueuse houppelande de couleur foncée ! Dans quel cloître l'artiste a-t-il cherché le modèle du saint diacre : car ce n'est que là où l'on peut trouver ces figures aux traits émaciés par l'ascétisme, tempérés cependant par la douceur et la bonté ! Enfin, si l'on oublie que cette jeune femme au sein nu veut représenter la Mère très pure, on ne pourra qu'être ému de son air de bonté et de grâce. Mais quelle incroyable licence et quelle inconvenance aussi que de peindre Marie avec les traits d'une favorite telle qu'Agnès Sorel !

Sans doute, pour excuser cette liberté on a pu alléguer divers motifs plus ou moins plausibles : on a dit qu'Agnès Sorel était à son époque le type de la beauté féminine, qu'elle était bienfaitrice de plusieurs églises, notamment de la cathédrale de Melun, l'infortunée pécheresse est en son vivant « *dame du Ménil* » *et de Beauté, piteuse à toutes gens, qui moult de son bien donait aus pôvres* » *et aus églises* », ainsi que le proclame sa dalle funéraire de Jumièges.

Malgré ces excuses, ou ces raisons, comme on voudra, on ne peut que critiquer et blâmer ce procédé.

Quoique né à Laon en 1410 et disciple de Jean Fouquet, ainsi qu'en témoignent maints détails caractéristiques, Enguerrand Charonton est considéré comme un des maîtres les plus marquants de la Provence .Cet honneur il le doit à son *Triomphe de Marie* qu'il peignit en 1453 pour les Chartreux de Villeneuve-lez-Avignon.

Tous ceux qui ont étudié de près ce tableau n'ont pas hésité à le proclamer un chef-d'œuvre, tant pour ce qui concerne la technique et l'exécution que pour ce qui a trait à l'expression des figures, le charme du coloris et la disposition générale de tout l'ouvrage. La sainte Trinité est ici représentée par deux figures humaines qui se ressemblent parfaitement, unies par la colombe qui symbolise le Saint-Esprit. Leur ample vêtement rouge, majestueusement drapé, a une chaleur de ton qui rappelle les tonalités qui ont plus tard immortalisé la palette de Van Dyck. La Vierge, qui est couronnée par les deux personnes divines, est vêtue de damas blanc. Sa figure n'est que l'idéalisation du visage de la jeune fille qui a dû servir de modèle, mais combien est-il transfiguré et sanctifié par l'expression.

Enfin on a également beaucoup admiré les paysages de cités que l'on voit au bas du tableau.

Nicolas Froment, d'Uzès, est plus véritablement méridional que Charonton. Le *Buisson ardent*, qui se trouve encore aujourd'hui à la cathédrale d'Aix, a été longtemps attribué au roi René, ce n'est que récemment qu'on le lui a restitué sur la preuve de documents d'archives indiscutables. Nous l'avouerons simplement, ce titre nous a quelque peu dérouté ! Sauf quelques légères flammes, qui entourent le buisson et le geste du berger, qui se déchausse d'une



Charonton — Le triomphe de Marie.
Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

main et de l'autre se couvre les yeux, rien n'y rappelle le début austère de l'Exode. Est-il possible de reconnaître le désert de Sina dans ce gai paysage provençal, où se profilent dans le lointain les tours de Tarascon ? Le gendre de Jéthro était-il aussi richement vêtu que le vieillard qui prétend le représenter ? Enfin, pourquoi, au lieu du terrible Jéhovah qui investit Moïse de sa mission de libérateur et de prophète d'Israël, voyons-nous une madone et un



Nicolas Froment. — Le Buisson ardent.
Cathédrale d'Aix.

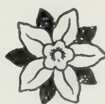
enfant dignes du pinceau de Raphaël ? L'interprétation mystique justifie ces libertés du peintre : le buisson miraculeux qui conservait au milieu des flammes l'humidité de sa sève, n'est-il pas l'emblème le plus parfait de la virginité inviolée de la mère de Dieu ?

Inutile de vanter ici la beauté de ce tableau. C'est *con amore* que l'artiste a traité son sujet : il y prodigue la richesse de la décoration et de ses couleurs, le soin et le fini de tous les détails, tout y est extrêmement remarquable.

Nicolas Froment nous mène naturellement à René d'Anjou (1408-1480). L'histoire a vanté ce prince qui fut un modèle en tout, car il joignit aux qualités militaires et administratives qui sont l'apanage d'un souverain accompli les dons du poète et les talents du peintre. Ce fut aussi une grande âme, un fervent chrétien.

A toutes les époques de sa vie, René avait cherché dans la peinture des consolations à ses malheurs, écrit M. de Quatrebarbes ; captif dans la tour de Bar, il avait orné de portraits les ogives de sa prison ; à la mort d'Isabelle de Lorraine, nous le voyons choisir de mélancoliques allégories pour peindre le chagrin de son âme. Dans sa vieillesse, il retrace sur son tombeau la figure de la mort comme l'emblème du néant des grandeurs humaines ; il peint les joies et les souffrances de l'Eglise, l'adoration des mages au berceau du Sauveur, et il exprime sous les formes les plus suaves sa tendre piété envers la mère de Dieu.

René d'Anjou est peut-être le dernier peintre de Marie de cette époque, car des autres artistes mentionnés plus haut, nous ne connaissons que des portraits de dames ou de gentilshommes. Jean Cousin nous a donné cependant une excellente *Descente de croix*, où l'influence italienne commence à se faire sentir. François et Jean Clouet sont enfin les derniers représentants de cette première période de l'art français, ils s'imprègnent des leçons du Primatice et de l'école de Fontainebleau. Désormais la période classique est ouverte.



Chapitre Quinzième

LES MAITRES DU CLASSICISME FRANÇAIS

Le Poussin — Le Sueur

La période classique de l'art français s'ouvre avec les dernières années du XVIe siècle et se clôt avec le premier tiers du XIXe, par la disparition des disciples attardés de Louis David.

Une pondération extrême, un souverain respect pour les enseignements des maîtres qui régnaient dans les académies semblent être la véritable caractéristique des peintres de cette époque. On vise avant tout à sauvegarder les lois du bon sens et à ne présenter jamais qu'un dessin élégant et correct, mais on exclut tout ce qui est lyrisme ou fantaisie. Qu'arriva-t-il alors ? C'est qu'on atteignit facilement une perfection moyenne, au détriment de la chaleur et de la vie. Les œuvres sont impeccablement belles, mais aussi froides et glacées.

« L'art français, dit Charles Blanc, ressemble à ces grands jardins réguliers » et majestueux dessinés par Lenôtre. Si l'on y trouve des bosquets ménagés » à la rêverie du poète, s'il y a des grottes humides où l'on arrive par des » chemins secrets, le long des charmilles, tous ces détours se rattachent au » même plan et finissent par nous ramener à un centre commun, de sorte qu'à

» travers tant de détours apparents, il n'est permis à personne de s'égarer. » C'est là que Poussin règne en maître, environné des Stella, des Mignard, » des Bourdon, des Coypel. Je crois apercevoir Le Sueur promener sa mélan- » colie dans les chastes allées ; Lebrun, au contraire, se montre au grand jour » et semble parader avec Louis XIV. Claude Lorrain, assis à l'écart, étudie la » perspective aérienne et contemple les chaudes vapeurs de l'horizon... »

Quelle page éloquente venons-nous de citer ! Il était difficile de présenter avec plus d'à propos et de brièveté les grands noms de l'art au siècle de Louis. Mais il nous faut donner quelques détails sur ces astres qui contribuèrent à l'éclat du Roi-Soleil, ajouter aussi quelques renseignements sur ceux qui les ont précédés ou suivis.

De Jean Cousin à Simon Vouet, c'est-à-dire de 1560 à 1640, il existe une lacune dans l'histoire artistique de la France, lacune qui n'est comblée que par les noms de quelques peintres assez obscurs, tels que Toussaint Dubreuil (✠ 1602), Martin Fréminet (1567-1619), Quentin Varin (1530-1645).

SIMON VOUET (1590-1649) est le premier maître qui ouvre la liste de la grande époque classique. C'est un élève des Bolonais, qu'il étudia longuement à Rome et qu'il voulut acclimater à Paris. Simon Vouet se pose volontiers comme un rival du Guide et du Dominiquin, mais il ne les suit que de loin. Le peintre favori de Louis XIII et le fondateur de l'académie de peinture ne sut point trop se défendre des succès faciles que lui valurent sans doute des talents réels, mais aussi un certain entraînement mondain. Simon Vouet acceptait toutes les commandes, de quelque genre qu'elles fussent, et se hâtait de les exécuter. Tout cela ne put que nuire à la perfection de son œuvre. Tous ses tableaux se ressentent de ce faire hâtif, de là aussi proviennent ses défauts, le dessin manque d'ampleur, le coloris est insuffisant. Les madones, qui sont les plus soignées de ses œuvres, se font remarquer par une grande douceur, et, suivant certains critiques, elles pêchent par un peu de mollesse.

En somme, Vouet n'est qu'un maître de second ordre : sa gloire principale est d'avoir eu pour élèves NICOLAS POUSSIN (1594-1665) et EUSTACHE LE SUEUR (1617-1655).

Sans doute, il faut se défier de tous les enthousiasmes exagérés et des idées toutes faites, mais il faut également se préserver d'un amour excessif pour l'insolite et le nouveau. Sous prétexte de montrer une parfaite indépendance de jugement, il est certains auteurs qui bouleversent les notions les plus généralement acceptées. S'il est peut-être vrai de ne point voir en ces deux maîtres que nous venons de citer le dernier mot de l'art, il n'est pas aussi équitable de les dénigrer, de les rabaisser au point de ne reconnaître en eux que de pitoyables manœuvres. Ces jugements sont trop excessifs pour être véridiques, et ils n'empêchent point d'ailleurs que Poussin et Le Sueur gardent en réalité la primauté dans la peinture au XVIIe siècle.

Tous deux représentent ce qu'il y a de plus pur, de plus noble et de plus élevé dans le spiritualisme. Chacun toutefois a sa note personnelle : car, si Nicolas Poussin est regardé comme une sorte de penseur et de philosophe, Eustache Le Sueur est vraiment le poète de la peinture.

Le premier a été appelé le peintre des gens d'esprit : dénomination justifiée, si l'on veut dire par là que, pour goûter Poussin, il faut être nécessairement un esprit cultivé, habitué aux plus hautes spéculations.

L'œuvre complète de Nicolas Poussin est des plus considérables ; sa fécondité égale celle des Rubens et des Murillo. Il a traité l'allégorie et l'histoire concurremment avec les scènes mythologiques, et son pinceau connut alors des hardiesses qui surprennent. Quant aux paysages, il savait les composer si beaux, dit Mariette, que le spectateur se croit transporté un instant dans ces vallées enchantées si bien décrites par les poètes. Il avait d'ailleurs le culte de la nature et l'étudiait avec grand soin. Un jour, un de ses amis le vit à Rome, sur les bords du Tibre, dessinant tout ce qui sollicitait ses crayons, puis, l'esquisse achevée, il le vit rapporter dans son mouchoir des cailloux, des mousses et des fleurs. Et comme son interlocuteur lui demandait dans quel but il faisait cette récolte, l'artiste répondit : « Je ne veux rien négliger ». Et c'est par ce moyen qu'il est arrivé à la perfection.

Chose étrange, cependant ! ce philosophe, ce penseur spiritualiste n'a réussi qu'à demi dans la peinture religieuse. Sans doute, la double série des *Sept Sacrements* sont des œuvres de premier ordre, mais qui doivent surtout leur renommée aux pensées qu'elles font naître dans l'esprit de ceux qui les contemplent ou les méditent. Les autres toiles bibliques, comme *Rebecca à la fontaine, Moïse sauvé des eaux, Ruth et Noémie, Le retour des envoyés dans la Terre promise, Le Jugement de Salomon,* se font remarquer surtout par les qualités du style pittoresque, c'est-à-dire par la parfaite convenance de composition avec laquelle tous ces tableaux sont traités. Il faut en dire autant des autres peintures de sainteté : on sent que l'enthousiasme de la foi fait un peu défaut chez ce chrétien trop raisonneur. Parlerons-nous de ses peintures où figure la Vierge ? de deux *Sainte Famille* et d'une *Apparition de Marie,* toutes trois conservées au Louvre ? Quant aux autres tableaux, dont la *Fuite en Egypte,* c'est l'étranger qui les garde : ils se trouvent au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et dans quelques collections privées à Londres. Dans toutes ces œuvres, il faut le reconnaître, Marie n'a point l'idéale pureté des types, qui autrefois naquirent



POUSSIN. — Sainte Famille.
Louvre, Paris.

sous le pinceau du divin Urbinate, ni la tendresse qu'il faut admirer dans les créations d'Eustache Le Sueur. Poussin est un des peintres qui ont surtout glorifié l'idée de la maternité en Marie, et encore celle-ci n'a-t-elle point de rayonnement bien surnaturel.

On a donné à Eustache Le Sueur le surnom de Raphaël français, qu'un certain nombre de rapprochements biographiques entre ces deux grands maîtres ont paru justifier. Mais combien plus pure et plus modeste la carrière du peintre français, si on la compare à celle du maître italien ! Toutefois, où le parallèle s'impose, c'est dans le génie. Le Sueur fut un élève posthume du Sanzio. C'est la vue de ses chefs-d'œuvre qui éveilla son talent, comme celui de La Fontaine s'était épanoui aux accents de Malherbe. Le Sueur, qui auparavant avait peiné dans les ateliers de Simon Vouet, puis dans ceux de Poussin, comprit seulement alors que la peinture n'est un art que lorsqu'elle est l'image poétique et l'expression accentuée de la vie. Le Sueur n'éblouit pas, mais il attache : le principal mérite de sa peinture est de persuader les esprits comme de pénétrer dans l'âme. Tout n'est point parfait dans l'œuvre du « plus chrétien des peintres français » ; la technique, surtout le coloris laissent parfois à désirer : il y a souvent, çà et là, des tons et des oppositions de couleurs du plus inharmonieux effet.

Mais, à part cette réserve qui devait être faite, Le Sueur reste un grand maître. Comme celle de Raphaël, son œuvre est presque exclusivement religieuse, et, si parfois le maître peignit quelques sujets profanes, il le fit toujours avec la plus grande réserve, si bien que ces pages ne détonnent point avec les autres, elles restent chrétiennes. Témoignage éclatant d'une âme restée toujours pure ! C'est là un nouvel exemple que l'on peut opposer à ceux qui prétendent que l'on ne peut atteindre la gloire ou la renommée qu'à la condition d'exalter les plus vils instincts de l'humanité.

Les peintures bibliques de Le Sueur sont saisissantes et grandioses : *Saint Paul prêchant à Ephèse* pourrait sans exagération être mis en parallèle avec l' « Ecole d'Athènes » des « *Stanze* » : mais la série où est racontée la *Vie de saint Bruno* ne nous donne pas une idée parfaite de l'ampleur du génie de notre maître. A côté de nobles conceptions, noblement interprétées, il y a de réelles faiblesses, qu'on a d'ailleurs trop durement soulignées : mais quel est le poème si beau qui n'ait point ses taches? Pourquoi donc s'en offenser?

Les peintures mariales d'Eustache Le Sueur sont toutes très remarquables. Leur qualité maîtresse est une douceur intense à laquelle se joint une incomparable vérité d'expression. Impossible selon nous d'exprimer plus parfaitement la soumission à Dieu que ne l'a fait Le Sueur dans son *Annonciation*. Comment aussi mieux interpréter l'acte d'offrande accompli par la Vierge sacerdotale au jour de la *Présentation* de Notre-Seigneur ? Ces visages sont parlants et traduisent avec la plus saisissante exactitude les sentiments et les pensées qui faisaient alors vibrer l'âme de notre divine mère.



C'est avec une égale perfection qu'est peinte la « Mater Dolorosa » de la *Descente de Croix*, un des chefs-d'œuvre incontesté de Le Sueur. Le profil de cette Vierge des douleurs est vraiment d'une beauté et d'une pureté céleste, c'est le type idéal de la douleur poignante et résignée.

Tout ce que nous venons d'écrire suffit pour donner une idée du génie de l'illustre peintre qu'il est difficile d'imiter, car, pour cela, il faudrait avoir son âme, et cela ne s'imite point.

Si c'est à Nicolas Poussin qu'il faut véritablement attribuer l'introduction du paysage dans l'art, il était réservé à Claude Gelée ou Claude Lorrain (1600-1682) d'élever ce genre à la plus haute perfection.

Sans doute, avant ces maîtres, qui ont si noblement interprété la beauté de la nature, il y eut bien des essais de peinture campagnarde. Sans parler ici des tâtonnements incertains et hésitants que les découvertes modernes nous permettent de signaler dans les arts de l'Assyrie, de l'Egypte, de la Chine et du Japon, il faut dire que dans le monde antique, seuls les artistes pompéïens avaient pressenti les effets pittoresques du décor naturel. Plus tard, les derniers primitifs et quelques renaissants furent sensibles à la poésie des bois et des prairies : Raphaël, nous l'avons dit, en eut plus que tous les autres une parfaite intuition. Mais chez lui, le paysage n'est jamais qu'un accessoire de la scène où il place ses personnages. Enfin les Bolonais, Annibal Carrache et le Dominiquin surtout, après les Vénitiens, s'étaient essayés dans cette voie, mais ils n'étaient point arrivés à mettre dans la seule représentation de la nature un intérêt qui suffît à leurs tentatives. Tous leurs efforts se bornent à nous représenter une nature factice, toute d'apparat ; rien n'y décèle cette poésie, cette sincérité d'impression qui sont le fruit d'une étude ou d'une méditation personnelle. Cela n'est ni vécu ni senti : ces peintres, en un mot, n'aiment pas encore la nature qu'ils représentent. Les artistes y viendront cependant, mais il faudra encore quelque temps, juste le délai nécessaire pour trouver des amateurs des beautés champêtres.

Cela ne tardera point, car à cette époque on est enfin arrivé à ce degré de civilisation où le sentiment de la nature acquiert son entier développement. Alors, disent les théoriciens de l'art, les nations vieillies se plaisent à repasser les étapes parcourues dans leur jeunesse, et, quand après de longs efforts elles sont parvenues à se dégager de la nature qui les opprimait et à la maîtriser, elles reviennent à elle, comme des exilés à leur patrie, pour jouir de ses beautés. C'est ainsi, par une sorte de contraste, que les chaumières, les prairies et les forêts « devenues dignes d'un consul » vont parer le riche intérieur des palais.

Avec Claude, la France n'a rien à envier à la Hollande qui peut lui vanter Hobbema et Ruysdael. Ce sont les seuls rivaux qu'on puisse vraiment lui opposer : Gaspard Dughet ou Le Guaspre (1613-1675) paraît

bien pâle auprès du paysan lorrain, et il faut attendre jusqu'à Joseph Vernet pour retrovuer quelque chose qui nous rappelle ses meilleures inspirations.

Mais ce beau génie si pur doit nous retenir. On aime à contempler ce caractère si noble et si bon, qui s'oubliait comme autrefois Virgile devant les harmonies de la lumière, car ce fut surtout la lumière qu'il peignit. « Claude, » dit Charles Blanc, voulait plus que tout autre pénétrer dans les mystères de » la nature, il voulait surprendre le soleil à toutes les heures du jour, et il » épiait dans leurs rapides variations les diverses nuances de la couleur » qu'il excellait à reproduire sur sa toile.

Paysagiste avant tout, Claude n'a peint ses personnages que pour *étoffer* ses compositions, souvent même, si l'on en croit une naïve mention de son *Livre de Vérité*, où il conservait l'esquisse de ses œuvres, « il les livrait par dessus le marché ». Le décor sera pour lui l'essentiel ; ce sera, si l'on veut, le palais où il placera le trône de gazon, où s'assiéra la reine des anges : le *Repos en Egypte*, le seul de ses nombreux tableaux qui nous intéresse particulièrement, nous donne une idée de la sérénité de cette âme qui aimait surtout à peindre les scènes n'évoquant que des images de paix. Assise auprès d'un fleuve, la Vierge tient l'Enfant Jésus, qu'elle veut confier un instant à un ange compagnon de leur voyage, tandis qu'au premier plan saint Joseph rajuste la selle de l'âne qui va porter la mère et l'enfant.

Jacques Callot (1592-1635) n'est pas, à proprement parler, un peintre de Marie, il voulut en être le graveur, comme Fouquet en est le miniaturiste. Cependant il nous paraît difficile de l'omettre, car jamais nom ne fut plus populaire que le sien. Les aventures de son enfance, le patriotisme de son âge mûr, les éminentes qualités de son talent, voilà plus qu'il n'en faut pour conquérir les sympathies d'un grand nombre. Les enfants aiment ce jeune aventurier qui déserte à douze ans la maison paternelle de Nancy, pour s'enfuir en Italie, en se joignant à une bande de bohémiens .Reconnu par des compatriotes, il est ramené à ses parents. Quant aux artistes, Callot leur plaît par le culte qu'il a voué à son art, par son travail acharné et fécond, par ses compositions remarquables, où éclatent une verve extraordinaire, une imagination exubérante, une grande hardiesse de main et une parfaite entente du pittoresque. Quoique Callot soit devenu dans son âge mûr le plus digne citoyen de Nancy et le plus dévot fabricien de sa paroisse, et qu'il ait voulu faire hommage de son talent original à la sainte Vierge, en lui consacrant un recueil de quatorze estampes, sous ce titre : « *Vie de la Vierge Marie, Mère de Dieu, représentée par figures emblématiques, expliquées par des vers latins et français* », sa verve était trop endiablée pour le faire complètement réussir dans un sujet aussi grave. La gravure connue sous le nom de *Sainte Famille* n'est point une image religieuse. Ce n'est qu'une *pochade* de génie, et il faut être bien assuré

de la droiture des intentions de l'auteur, pour n'y point voir rien de pire ou de plus malheureux.

Avec CHARLES LEBRUN (1619-1690) nous rentrons dans un genre plus solennel, plus « académique ». Cette épithète n'est pas ici un simple cliché, une cheville prosodique, mais elle est exigée par la nature même des choses : Lebrun ne fut-il pas le fondateur de l'Académie de peinture et le plus académique de tous les artistes ?

On a pu le comparer à Racine. Comme notre grand et doux poète, il a toujours la note juste et vraie, mais s'il en a l'élégance soutenue, il est aussi victime de son émotion factice et souvent convenue. C'est bien le peintre de Louis XIV, de ce monarque fastueux à perruque, qui aimait par dessus tout la pompe et la représentation.

Ses madones répondent parfaitement à cet idéal. Elles sont majestueuses et solennelles. Mais quelle froideur dans leur expression ! Quoiqu'il en soit, Lebrun fut à cette époque le peintre marial par excellence. M. Olier le choisit pour traduire en peinture ses conceptions métaphysiques.

On sait avec quel succès Lebrun sut réaliser la pensée du dévot supérieur de Saint-Sulpice qui voulait donner une image des vertus et de l'excellence de la Vierge sous le vocable abstrait de l'*Intérieur de Notre-Dame*.

Pour répondre aux exigences du prêtre, l'artiste ne crut rien faire de mieux que de représenter une jeune vierge debout plongée dans une sorte d'extase, et ayant sur sa poitrine une colombe rayonnante au-dessus de ses bras croisés.

Les grandes traditions de l'époque classique se maintinrent longtemps et le XVII[e] siècle compte des artistes éminents qui furent les véritables émules de ceux que nous venons de citer. Si le graveur Audran proclama Lebrun le prince des peintres « *pictorum princeps* », dans l'inscription qui entoure son portrait, il faut ajouter que ses sujets ne sont point indignes d'un tel souverain : ils l'égalent souvent, parfois même ils le surpassent.

Trop énivrée de ses audaces et de ses triomphes, l'époque moderne a oublié un grand nombre de ces peintres dont les pages semblent aujourd'hui délaissées dans les somptueux salons du Louvre et dans les principales églises de Paris. A peine daigne-t-on jeter aujourd'hui un regard ennuyé sur ces peintures pour courir les expositions ultra-modernes, impressionnistes ou symbolistes ou bien, par une sorte de contraste, pour se porter aux exhibitions rétrospectives : de façon que les auteurs dont nous parlons actuellement deviennent des inconnus. Et cependant les peintres de cette époque ont des qualités qui méritent non seulement d'attirer l'attention des artistes mais encore de retenir la curiosité des amateurs, de tous ceux, en un mot, qui recherchent dans les manifestations de l'art une source de nobles émotions.

Nous ne citerons ici que les maîtres qui ont traité avec le plus de soin les sujets religieux.

Jacques Stella (1596-1657) ([1]) est un de ceux que nous ne pouvons oublier. Qu'elle est attachante d'ailleurs cette figure d'artiste! Elle nous rappelle dans son harmonieuse synthèse, les traits de Raphaël, de Le Sueur et du Poussin! Comme Raphaël, Stella est un peintre attitré de Marie; comme Le Sueur, il fut malheureux; enfin, comme le Poussin, il fut un travailleur acharné et consciencieux, un penseur aussi! Le talent de Stella était tout de grâce, de délicatesse et de piété et par conséquent tout désigné pour être l'interprête du type idéal de la souveraine et souriante beauté que les hommes aiment à imaginer lorsqu'on leur parle de leur Mère du ciel!



J. Stella. — La Madone.

D'une santé débile, Stella était soutenu par l'amour de son art, c'était le feu sacré qui le dévorait. La variété et l'abondance de ses travaux ont de quoi surprendre. Condamné à une vie sédentaire, notre peintre en oubliait les tristesses et la monotonie, en dessinant tantôt la *Vie de la Vierge* en vingt-deux morceaux, tantôt des *Jeux d'enfants* qui forment une suite de cinquante estampes.

Ici se place une anecdote que nous empruntons à Félibien. A la suite d'une fausse accusation, Stella fut jeté en prison durant le séjour qu'il fit à Rome. Pour se désennuyer, il traça avec un charbon sur le mur de sa cellule une image de la Vierge tenant dans ses bras le divin Enfant. Cette esquisse fut trouvée si belle que le cardinal Francesco Barberini se dérangea pour aller la voir. On conserva longtemps cette pieuse image, et les prisonniers vinrent souvent prier devant elle.

Cependant la technique de Stella laisse un peu à désirer et parmi les reproches qu'on lui a adressés, il faut relever son coloris un peu cru et tirant sur le rouge.

Plus austère est le génie de Philippe de Champaigne (1602-1676), souvent revendiqué par les Belges comme un des leurs. Mais si le hasard de la naissance a placé son berceau à Bruxelles, Philippe appartient à la France, par sa vie et son éducation.

(1) **Jacques Stella** dont nous nous occupons ici, est né à Lyon, il a fait ses études en Italie. — Son père *François Stella*, également peintre distingué naquit à Malines en 1563 mais il a surtout exercé son art à Lyon. (+ 1605.)

Elève et sectateur de Port-Royal, il a transporté dans l'art toute la sécheresse et la froideur de l'école janséniste. Il fut un réaliste convaincu et un portraitiste de talent, mais son imagination languissante ne lui permit point de créer de ces scènes brillantes où se joue la fantaisie, surtout si ces dernières doivent traduire la douceur et la grâce, ou provoquer une émotion contenue. Champaigne voulut traiter néanmoins quelques sujets de ce genre, au grand étonnement des historiens. C'est ainsi qu'on a de lui une *Purification*, une *Nativité*, une *Assomption*. Ce ne sont que des œuvres médiocres, où le sentiment de l'onction chrétienne est absent ; tous les efforts du peintre, pour traiter son sujet avec l'élégance qu'il demandait, n'ont abouti qu'à le faire tomber dans une note à demi païenne.

Mais comme le peintre des illustres solitaires était, après tout, pourvu d'un véritable tempérament d'artiste, il a gardé sa place incontestée dans l'histoire de l'art.

Pierre Mignard (1610-1695), n'a point eu cette fortune. La *mignardise* est devenue le synonyme de tout ce qu'il y a de recherché et d'affecté dans une œuvre artistique, et qui suffit amplement pour justifier notre dédain. Ce fini précieux, « ce fignolage », pour nous servir d'une expression admise, est un défaut capital. Il nuit à l'effet général, ces soins minutieux du détail ne dissimulent souvent que la pauvreté de la conception. Mais nos pères du XVII[e] siècle en avaient une tout autre opinion : pour eux ce fin du fin, dont ils avaient pris le goût à l'hôtel de Rambouillet, dans la chambre bleue d'Arthénice, paraissait le dernier mot de l'art et Mignard fut exalté par ses contemporains. Molière se fit l'écho de cette admiration et vanta le peintre dans un long poème, qu'il nous est impossible de citer dans son entier, mais dont nous détacherons ces quelques vers pour en donner au moins une idée :

« Dis-moi, fameux Mignard, par qui te sont versées
« Les charmantes beautés de tes nobles pensées,
« Et dans quel fond tu prends cette variété
« Dont l'esprit est surpris et l'œil est enchanté ?
« . . . .
« Et quel est ce pouvoir, qu'au bout des doigts tu portes ;
« Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes ? » (1)

Le jugement du poète n'a point été complètement ratifié par la postérité, celle-ci ne consent à ne se souvenir du peintre qu'avec les plus grandes réserves. Soyons justes cependant ! Il est telle page de Mignard qui n'est point indigne encore aujourd'hui des admirations de jadis et parmi celles-là, les *Vierges* contribueront à préserver ce nom d'un oubli trop injurieux. *La Vierge aux Raisins* est un de ces chef-d'œuvre heureux où se traduit complètement la

(1) La Gloire du Val-de-Grâce. — Poème de Molière.

mentalité d'un maître, où il donne avec une perfection absolue toute la mesure de ses moyens et de son talent. Rien de plus gracieux ni de plus coquet que cette charmante composition. Avec quelle grâce espiègle et mutine l'Enfant se joue du voile de sa Mère ? Comme Marie doit être bonne et douce ! c'est la pensée qui nous vient à la vue de cette image, et quel naturel dans son geste qui présente à Jésus la grappe devenue célèbre... puisqu'elle a donné son nom au tableau ! Sans doute, il n'y a rien de mystique, ni de surnaturel dans toute cette scène ; aussi n'est-ce point une toile destinée à un autel ou à un oratoire, mais c'est un délicieux morceau de genre. On ne s'y est pas trompé et c'est pourquoi ce groupe si souvent reproduit a été placé au Louvre. On s'est aussi beaucoup plu à le comparer à quelques-unes des meilleures madones de Raphaël. Honneur immense mais non point usurpé ! Nous oserons même aller plus loin et dire que si la *Vierge à la Chaise* peut lui être seule opposée, l'œuvre du maître français l'emporte par la pureté du sentiment qu'il faut reconnaître au type de Marie.



MIGNARD. — La Vierge à la grappe.
Louvre, Paris.

JEAN JOUVENET (1647-1717) est le continuateur de Lebrun, dont il fut d'ailleurs le plus docile élève. Il en a, pour ainsi dire, exagéré la manière théâtrale, pour le plus grand plaisir de Louis XIV, qui goûtait particulièrement ces exhibitions pompeuses : mais son coloris pèche par un ton jaunâtre déplaisant comme son dessin choque par son incorrection générale.

Citons enfin, pour terminer, HYACINTHE RIGAUD (1659-1743). Celui-ci d'ailleurs n'appartient à cette étude que par une *Présentation de la sainte Vierge*, au Louvre, et par une *Adoration des Bergers*, où il se montre praticien habile, au style léché, aux manières élégantes. Rigaud fut surtout un excellent portraitiste. Tout ce qu'il y avait de grand à la cour comme à la ville, homme d'Etat ou d'Eglise et illustres dames, tout fut « effigié » par lui avec un rare bonheur. C'est alors qu'il produisit ses véritables chefs-d'œuvre : le portrait de Louis XIV et celui de Bossuet sont les plus connus. Ce que l'on admire surtout chez ce peintre et qui est sa véritable caractéristique, ce sont les draperies tumultueuses qu'il déploie avec un art consommé autour de ses personnages.

Nous pouvons clore ici notre histoire de l'iconographie mariale à l'époque classique car, pendant tout le XVIII[e] siècle, aucun artiste n'a produit une œuvre religieuse de mérite. Le siècle de Diderot, de Voltaire, était trop impie pour cela, trop léger et trop frivole aussi. ANTOINE WATTEAU n'a peint que des bergeries artificielles : là, les béliers ont toujours une toison fine et blanche et les cornes dorées, tandis que les pastourelles qui les gardent sont en paniers et en falbalas. BOUCHER NATOIRE et FRAGONARD [1] sont voluptueux et fades ; GREUZE, philosophe sentimental, nous donne, pour ainsi dire, l'illustration de la « morale en action » ; il excelle dans le genre larmoyant et mélodramatique.

LOUIS DAVID (1748-1825) essaie de remonter le courant de cette décadence. Il réussit en partie, mais il prend ses inspirations exclusivement dans l'histoire grecque et romaine et finit par devenir le peintre officiel de la Révolution et de l'Empire.



(1) On connaît de Fragonard quelques tableaux religieux, conçus dans un style déclamatoire et faux.

Chapitre Seizième

L'ART FRANÇAIS AU XIXe SIECLE

Ingres — Flandrin

Le XIXe siècle, qui a débuté par une sanglante révolution et d'interminables guerres, a été sur bien des points une ère de rénovation.

Si les hommes politiques se sont efforcés de réorganiser, d'après des principes nouveaux, la société issue de ces luttes, les artistes, peintres ou poètes, ont cherché, eux aussi de leur côté, des formules esthétiques nouvelles pour plaire aux générations qui s'élevaient.

Deux courants d'idées partagèrent alors les esprits : l'un tenta de se rattacher aux traditions anciennes et de maintenir autant que possible les pratiques et les coutumes du passé ; l'autre, au contraire, plus audacieux et peut-être plus téméraire, voulut appliquer dans toute leur étendue et suivre dans toutes les conséquences les « immortels principes », promulgués à grand fracas en 1789. Le premier de ces partis est celui des conservateurs, des réactionnaires comme on dit, l'autre est celui des libéraux et des révolutionnaires.

Qu'on nous pardonne avec indulgence cette digression sur un sujet qui paraît de prime abord absolument étranger à nos études d'allure plus pacifique, car

la politique ne fut point la seule victime de cette divergence doctrinale ; celle-ci eut son contre-coup, sa répercussion — nous le disions, il n'y a qu'un instant, — dans le domaine artistique et littéraire. Effet bien naturel du reste et maintes fois constaté historiquement, car en somme l'art n'est jamais que l'expression plastique, la traduction par les formes de l'état d'âme d'une société. Seuls les noms diffèrent ici : les partisans des vieux systèmes, peut-être surannés, furent appelés les classiques, tandis que les novateurs revendiquèrent pour eux le nom de romantiques.

« Le romantisme, écrivait Victor Hugo, dans sa préface-manifeste de Crom-» well, c'est le libéralisme en littérature : la liberté dans l'art, la liberté dans » la société, voilà le même but auquel doivent tendre d'un même pas tous les » esprits conséquents et logiques. »

Gœthe d'ailleurs avait été auparavant le précurseur de ce système, lorsqu'il disait : « Il n'y a pas de cadres, de règles convenues d'où dépendent plus » particulièrement les conditions du Beau ».

Les deux écoles, classique et romantique, luttèrent pendant quelque temps avec ardeur, avec acharnement même, puis disparurent pour se perdre dans ce que l'on peut appeler l'ÉCOLE MODERNE où, sous divers noms fort variables et variés, on peut encore saisir quelques-unes de leurs tendances particulières.

Les peintres romantiques qui s'adonnèrent aux compositions les plus tumultueuses furent surtout de fougueux coloristes, tandis que les classiques, plus calmes et plus froids, restaient fidèles au dessin qu'ils appelaient, avec Ingres, le plus célèbre d'entre eux, « l'orthographe de la peinture et la probité de l'art. »

Tout le XIXe siècle fut d'une prodigieuse fécondité, les expositions annuelles de plus en plus débordantes en témoignent. Mais si beaucoup de peintres jouirent souvent d'une vogue et d'un renom éphémères, beaucoup aussi sont rentrés dans un oubli qui n'est point toujours immérité. A l'exemple de Dante, conduit par Virgile, nous passerons devant eux sans en parler :

« Non ragionam di lor, ma guarda e passa ! »

Fidèles à notre programme, nous n'étudierons que ceux dont il est impossible d'ignorer le nom ou de méconnaître le génie et les œuvres.

Ce siècle si fécond fut-il heureux pour l'art religieux ? A ne considérer que la production, on serait tenté de le croire, car, contrairement aux tendances de l'époque précédente, jamais les sujets de piété n'ont été peut-être aussi fréquemment traités. Le nombre toutefois ne suffit point, il faut avant tout l'esprit qui vivifie. Or, à cette question nouvelle, que peut-on, que faut-il répondre ?

A notre humble avis, mais aussi sauf quelques honorables exceptions que nous signalerons au temps voulu, nous ne croyons point qu'il soit possible de l'affirmer sans crainte. Pourquoi cela ?

Parce que la naissance d'un art sincèrement religieux est subordonné à plusieurs conditions qui n'ont point été complètement réalisées. Le XIXe siècle n'a point été croyant et n'a point connu dans sa trépidante activité ce que les mystiques appellent dans leur langue : la vie intérieure.

Et lorsque la foi manque, il est impossible de voir se produire l'art chrétien, car il manque de cette lumière nécessaire à sa vie, suivant le mot d'Ernest Hello. A plus forte raison, la vie intérieure produite par une méditation intense est-elle alors absente. Sans doute, nos maîtres modernes ou contemporains peuvent nous plaire comme ceux de la renaissance par l'arrangement, le pittoresque, le modelé, l'habileté du métier, mais il est parfois impossible de ressentir quelque sentiment de piété, quelque émotion religieuse après l'étude ou la contemplation de leurs œuvres. C'est là toutefois le jugement qu'il faut porter sur l'ensemble, car — répétons-le — il est de nobles exceptions, mais combien rares et sporadiques !

Reconnaissons aussi que les peintres du XIXe siècle ont traité leurs sujets religieux avec une parfaite convenance et qu'en général ils ont su éviter une trop grande fantaisie dans leurs conceptions.

Il est un dernier caractère que nous devons relever pour terminer cet aperçu général. Désormais il est presque inutile de classer les peintres par écoles séparées : pour l'art, comme pour le reste, les frontières s'effacent et disparaissent. Cette distinction par écoles et par nationalités est devenue quelque peu superflue : L'ART MODERNE et surtout l'ART CONTEMPORAIN est devenu cosmopolite, comme la civilisation qu'il exprime.

***

DOMINIQUE INGRES (1780-1867) est le premier en date parmi les peintres de cette période. Elève de Louis David, il resta un classique impénitent. Tout d'abord, il suivit les leçons de son maître, qui s'adonnait spécialement à l'étude de l'antique. Mais cette direction ne plaisait qu'à demi à notre jeune étudiant qui se sentait porté vers un autre idéal. N'est-ce point d'ailleurs une sorte de contre-sens de transporter dans la peinture les traditions de la sculpture ? Ingres le comprenait ainsi. Il était encore hésitant, lorsqu'un jour une copie de la *Vierge à la Chaise* lui tomba sous les yeux ; dès lors il eut l'intelligence de son art et du but auquel il voulait consacrer sa vie. Tous ses efforts devaient tendre à réunir la perfection de la forme à l'expression la plus vivante.

L'Italie accueillit avec faveur les débuts d'Ingres ; en France il n'en fut pas de même : car non content de le discuter souvent avec peu de justice et d'équité, on prit plaisir à lui décocher de cruels sarcasmes. Pour ne citer qu'une seule de ces amères critiques, nous rappellerons celle qui nous paraît

la plus fondée : comme chez lui c'est le coloris qui laisse le plus à désirer. Les rieurs soutenaient qu'ils voyaient une sorte de pronostic de cette manière défectueuse dans une anagramme facile de son nom : « *Ingres* peint *en gris* », affirmaient-ils.

Malgré cette hostilité, Ingres parvint à s'imposer à l'attention publique, bientôt aussi ses œuvres historiques ou mythologiques le mirent à la meilleure place et le consacrèrent chef d'école.

Ses deux chefs-d'œuvre, sans contredit, sont ceux que le peintre d'Homère dédia à la sainte Vierge : le *Vœu de Louis XIII* et la *Vierge à l'Hostie.*

Il faut reconnaître qu'il y a dans ces deux pages des réminiscences évidentes de Raphaël, dont leur auteur aimait à se dire le disciple. Mais y a-t-il véritablement copie et plagiat, comme on a voulu le prétendre ? Quoi d'étonnant à ce que le maître français ait su trouver les mêmes accents que le peintre italien, puisqu'il s'agissait de traduire à peu près la même idée ?



INGRES. — La Vierge à l'Hostie.
Louvre, Paris.

Sans doute devant cette *Vierge triomphante du Vœu,* on pense trop à la madone de Foligno et à celle de saint Sixte. Mais la pose n'est plus tout à fait la même, la tête est plus de face, elle est plus forte et n'a point l'angélique douceur du modèle. Quant à l'enfant, qui s'appuie avec tant de charme sur l'épaule de sa mère, on est généralement d'accord pour le trouver trop fort et trop matériel. Il faut dire à l'éloge du peintre que le coloris de cette œuvre superbe, qui a figuré au Salon de 1824, où elle a été fort remarquée et critiquée, est plus éclatant que dans tous ses autres tableaux.

La *Vierge à l'Hostie* a essuyé moins de blâmes que le *Vœu de Louis XIII.* C'est avec raison que l'on admire l'expression de calme, de recueillement, de douce extase qui transfigure les traits de la madone à la vue de l'hostie qui s'élève au-dessus du calice.

Faut-il maintenant blâmer le peintre de nous avoir donné une si brillante imitation de Raphaël ?

Nous ne le pensons point, car désormais l'art français possède avec la *Vierge à l'Hostie*, sa *Madone aux candélabres*, et avec le *Vœu de Louis XIII*, l'apothéose de Marie !

L'impeccable dessinateur qui se nommait Ingres devait avoir pour rival et peut-être pour adversaire, un inimitable coloriste, qu'il eût d'ailleurs et qu'on ne manqua point de lui opposer, dans la personne d'EUGÈNE DELACROIX (1798-1863). Celui-ci, élève de Géricault, se croyait surtout redevable aux Flamands et aux Vénitiens. « Tout ce que je sais, écrivait-il un jour, je le tiens de Véronèse ». Jugement incomplet et partant erroné, disent avec raison la plupart des critiques, car, Véronèse et Rubens, si ardemment étudiés par notre artiste, se sont laissé dominer exclusivement par le sentiment de la couleur, sans se demander bien souvent si le sujet traité exigeait des tonalités plus violentes ou plus adoucies. De plus, ils ne négligèrent jamais leur dessin, la pureté de la ligne ou la vérité du contour furent également soignées. Rubens, ainsi l'avons-nous fait remarquer, se montre toujours dessinateur, expert et savant, même dans les compositions où il semble le plus s'abandonner. Il n'en est point ainsi de Delacroix, mais qui compense ces lacunes par d'autres qualités d'un tout autre ordre. Comme il était avant tout un esprit de son siècle, un vrai romantique, on le compara souvent à Victor Hugo ; il introduisit dans la réalisation de ses visions colorées, un élément subjectif et personnel. C'est un génie pathétique aussi qui s'émeut et s'exalte à toute poésie. Il semble toutes les fois qu'il aborde un sujet nouveau se transporter dans un monde différent ; sans varier ses moyens pittoresques, il les transforme tous, il prend une autre gamme. Il change de ton et de clef, diraient les musiciens. Enfin comme tous les romantiques, il se montre très préoccupé de la précision du détail archéologique.

Tous les sujets qu'il a traités, et ceux-ci furent nombreux et variés, le furent avec un égal enthousiasme, une même verve et par conséquent laissent dans l'âme de ceux qui les contemplent une impression vive. Plusieurs fois, Delacroix peignit des sujets religieux avec bonheur : ses *Piétà* et ses *Christ au tombeau* sont des pages lugubres et désolées, où vibre avec intensité la douleur du Calvaire, où il y a comme un écho des sanglots du Stabat.

Ingres et Delacroix représentent deux tendances nettement opposées, et, nous l'avons dit, presque hostiles : mais l'outrance des deux systèmes devait susciter des tentatives de conciliation. PAUL DELAROCHE (1797-1856) fut l'esprit modéré qui s'efforça de tenir la balance égale entre la froide correction des dessinateurs classiques et la fougue des coloristes romantiques. Des premiers, il imita le choix de la composition et le soin dans l'exécution, tandis qu'il vivifiait ces deux élémens par le pathétique des seconds.

Cette voie éclectique valut à Paul Delaroche des applaudissements et des critiques également exagérés, mais ni les uns ni les autres n'empêchent que

ce maître ne soit une des plus hautes personnalités de l'art français au XIXe siècle, quoique dans un rang moyen, au même titre que les Bolonais dans l'art italien, dont il voulut renouveler la tentative.

Quel que soit le jugement qu'il faille porter sur son système, ce maître avait des qualités d'âme supérieures. C'était avant tout un érudit et un penseur. Ses œuvres capitales sont des pages historiques, dont la critique a pu discuter la valeur ou la beauté, mais dont elle n'a jamais mis en doute l'intérêt.

Plus tard, quand l'âge eut mûri sa pensée, que l'épreuve lui eut rappelé son Dieu, d'ailleurs jamais complètement oublié, Paul Delaroche se consacra presque exclusivement à la peinture religieuse. Dans cet ordre d'idées il nous donna vraiment ses meilleurs tableaux : la *Fuite en Egypte,* la *Madone au Lézard,* et d'autres toiles aux sujets tragiques : la *Vierge chez les Saintes Femmes,* le *Retour du Golgotha,* la *Vierge en contemplation devant la couronne d'épines.*

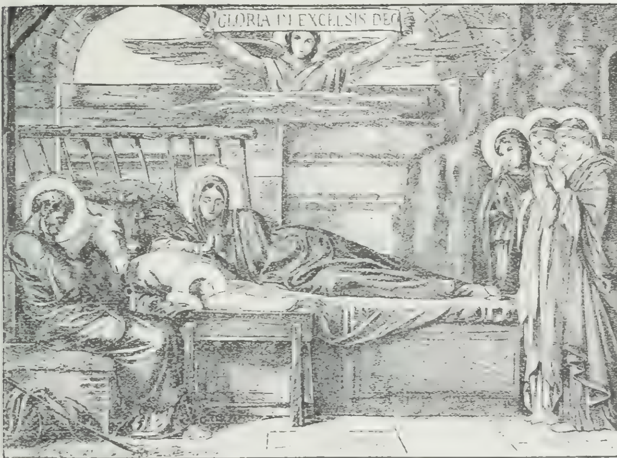
De toutes ces scènes douloureuses il se dégage un charme profond qui attire plutôt par l'effet de la sympathie que par celui de la curiosité. On vibre à l'unisson de ces douleurs si noblement et si parfaitement exprimées. Et pourquoi ? Parce que, disons-le sans crainte, l'artiste chrétien les ressentait lui-même. Une anecdote en témoignera : Un jour, dans son atelier, un de ses amis admirait sa *Vierge chez les Saintes Femmes,* où Marie regarde défiler le cortège qui suit douloureusement le triste chemin du Calvaire. « Quand je pense, répondit-il, à ce qui dut alors se passer, la tête me tourne et je suis prêt à crever ma toile. »

Malgré les hautes qualités que nous avons reconnues à ces maîtres, le XIXe siècle n'aurait point eu son peintre religieux si Hippolyte Flandrin (1809-1864) n'avait paru. C'est un élève d'Ingres, un classique par conséquent. Ses admirateurs le comparent volontiers à fra Angelico. Dans ces divines régions que le moine de Fiésole avait autrefois visitées et exprimées avec tout l'élan de son cœur, la pensée de Flandrin s'est aussi envolée. C'est pourquoi, en admirant ses œuvres, on est forcé de croire à l'éloquence du peintre, parce que lui-même croyait aux mystères que retrace son pinceau. Tout le monde connaît ses peintures de la chapelle St-Sévérin, celles de l'église abbatiale de St-Germain-des-Prés qu'il « *sulpicia* », a dit Huysmans, et la frise de l'église de St-Vincent de Paul, que l'on a appelée avec un enthousiasme, exagéré peut-être, les *Panathénées chrétiennes,* égalant ainsi leur auteur à Phidias, le plus illustre sculpteur de l'antiquité, et sans doute de tous les temps.

La nef et le chœur de St-Germain restent, malgré les critiques formulées, parfois très justifiées, la partie principale de son œuvre. En outre, ces fresques, où le parallélisme du Nouveau Testament avec l'Ancien est si magistralement développé, sont quelque chose de plus qu'un travail de décoration et de peinture, elles renferment un enseignement théologique complet d'une parfaite orthodoxie.

Toutefois la manière dont est traité la *Nativité de Notre-Seigneur* n'est point sans nous choquer un peu. N'est-il pas insolite de voir la sainte Vierge couchée, saint Joseph endormi, fatigué, près de la crèche où repose le Sauveur-enfant ? Cela n'évoque-t-il point des pensées plutôt vulgaires ? La divine naissance, idéalisée ailleurs par tant de maîtres, ressemble trop ici à la venue en ce monde des enfants des hommes. Telle est la pensée qui vient de prime abord et qui demeure, même après les explications qu'on a données de ce procédé. On s'est retranché derrière d'anciennes traditions archéologiques. On cite, en effet, des ivoires sculptés à l'époque byzantine du Xe, du XIIIe et du XIVe siècles, ainsi que des miniatures où l'on retrouve cette même formule avec une note de parfaite indifférence chez la sainte Vierge et saint Joseph. Quant à l'explication qu'on en a fournie, elle est double : d'ordre technique et d'ordre mystique.

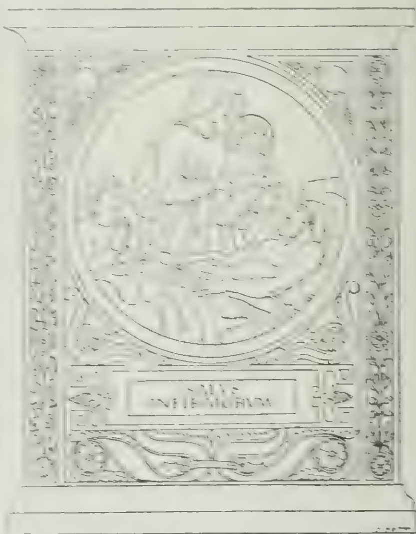
FLANDRIN



La Nativité de Notre-Seigneur.
Saint Germain-des-Prés, Paris.

On a prétendu d'abord qu'en agissant ainsi, les vieux ivoiriers ou miniaturistes du moyen-âge, qui, sans rien préjuger de la pureté de cette naissance, ni de son prodigieux avènement, voulaient avant tout exprimer une nativité, se sont servis pour cela de la disposition habituelle et familière ; quant aux mystiques, il leur semblait extraordinaire que la Vierge-mère sourit à l'enfant en qui elle voyait déjà la victime du Calvaire. Enfin l'oubli apparent de saint Joseph prédirait, dans ce système d'une subtilité raffinée, l'isolement de Jésus dans sa vie d'apôtre et de martyr. Nous donnons ces éclaircissements pour ce qu'ils valent. Mais pour compléter notre pensée, nous dirons que si on peut à la rigueur les admettre pour les œuvres du haut moyen âge, où une indifférence impassible est peinte sur les traits de Marie et de Joseph, ils ne peuvent valoir pour la fresque de Flandrin. Là, Marie couchée sourit à son nouveau-né ; là, Joseph dort comme s'il se reposait un instant, après les fatigues d'une nuit agitée. Il n'y aurait donc ici qu'une tradition archéologique mal interprétée : la critique que nous faisons au début de ce paragraphe reste donc entière.

Malgré tout, l'œuvre de Flandrin demeure une des pages capitales de l'art chrétien et national au XIXe siècle. On peut vanter sans crainte la pureté du dessin, la sobriété du ton, et une grande délicatesse de touche. Quelques-uns ont reproché à cet ensemble de la froideur, mais bien à tort, car, écrit à ce propos Georges Gandy, dans cette vaste composition rien ne devait être chaleureux, ni entraînant, mais grandiose et tranquille, une douce lumière jetant ses reflets et ses demi-teintes sur ces pages sublimes. Voilà tout ce qu'il fallait pour les faire valoir et ce que Flandrin a parfaitement compris. Ajoutons enfin que, si on a pu critiquer le manque d'éclat du coloris, il a été impossible d'y relever quelque fausseté. Cela est un peu terne, mais en somme chaque objet a bien la couleur de la réalité et cette qualité, qui vaut bien certaines brillantes symphonies de couleurs, souvent ne se retrouve point dans nombre de pages et de toiles modernes ou contemporaines.

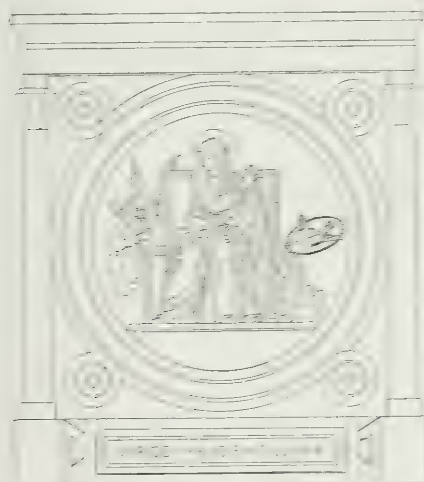


ORSEL. — Marie, santé des malades.
D'après un croquis original.

Les deux incomparables amis VICTOR ORSEL (1789-1850) et ALPHONSE PÉRIN (1798-1874) surpassèrent cependant, si l'on en croit certains critiques, leur maître Flandrin. Selon eux, pour renouveler l'art chrétien, il ne fallait point se borner à l'imitation de Raphaël, mais avoir la hardiesse de remonter aux primitifs du moyen âge, aux peintres du Campo Santo de Pise et même aux vieilles mosaïques hiératiques des basiliques romaines. Nous voyons poindre ici cette tendance à l'archaïsme, qui se développera dans l'école de Düsseldorf et qui s'épanouira tout à fait chez les peintres bénédictins de Beuron. Bornons-nous seulement à signaler ce fait : nous nous réservons de donner plus tard l'explication philosophique de ce phénomène. Quoi qu'il en soit, les deux amis comprirent ainsi et orientèrent leurs études artistiques dans cette direction. De plus, comme ils étaient tous deux fervents chrétiens, ils ne limitèrent point leur éducation esthétique aux simples études de forme, ils voulurent s'imprégner de connaissances théologiques approfondies et solides ; c'est pourquoi ils lurent, ou pour parler comme au grand siècle, ils pratiquèrent assidûment les Pères de l'Eglise.

Ainsi armés, tous deux se livrèrent à un véritable apostolat artistique. Faut-il le dire ? Leur zèle ne fut point couronné, mais ils obtinrent cependant l'honneur d'être chargés de décorer la basilique de N.-D. de Lorette à Paris. Grâce à eux, ce temple païen insignifiant, est devenu un des sanctuaires les plus impor-

tants de l'art chrétien moderne. Sur les parois de la chapelle de la Vierge, Orsel et Périn conçurent le projet de peindre les diverses invocations des litanies. Œuvre délicate et difficile, dont il n'existait point alors d'exemple, sauf une tentative faite au XVIIIe siècle par les graveurs allemands, Jean et Joseph Klauber, et qu'en 1850 l'abbé Edouard Barthe avait vulgarisée en France, avec quelques modifications de détail. En dehors de cet essai, on n'avait point encore eu l'idée d'illustrer toutes les invocations laurétanes ; à plus forte raison l'expression monumentale de cette prière manquait-elle encore. La difficulté de traiter un pareil thème n'échappe à personne : les exigences du texte, souvent obscur et mystique, paraissent inconciliables avec celles non moins impérieuses du pittoresque et du style monumental. L'artiste s'est tiré fort adroitement des données ardues de ce problème en subordonnant le texte, sans le sacrifier, aux besoins artistiques.



Périn. — Vierge très prudente.
N.-D. de Lorette. Paris.

Tandis que les invocations purement mystiques, telles que *Vas honorabile, Sedes sapientiae, Domus aurea, Fœderis arca*, etc., ne sont figurées que par des emblèmes, les caractères de Vierge, de Mère et de Reine sont représentés par des scènes bibliques ou symboliques, où se manifeste la puissance de l'intercession de Marie. Tout est expressif dans cet ensemble, parfaitement approprié aux espaces mêmes qu'il s'agissait de décorer : tandis que les attributs de la Vierge et de la Mère sont peints sur les murailles et les pieds droits de la chapelle, c'est la Reine qui triomphe dans les hauteurs de la voûte et de la coupole.

Si au point de vue théologique on ne saurait trop louer cette œuvre, véritable monument de piété et de foi de la part de ceux qui l'ont conçue et exécutée ; au point de vue technique, la froideur serait le défaut qu'on pourrait lui reprocher avec raison. L'archaïsme auquel ont voulu se soumettre les auteurs en est peut-être la cause. Sans doute, *baptiser l'art grec*, interpréter la nature, l'idéaliser dans la mesure où le faisaient les anciens et l'employer à glorifier le Créateur était bien le but que se proposait Orsel, et c'est en ces trois mots qu'il résumait toute sa doctrine esthétique, mais pour l'atteindre complètement, il faudrait plus que le cœur des nobles artistes hellènes, il faudrait avoir un peu de leur âme.

Il nous faut achever maintenant cette étude sur l'art religieux dans la première période du XIXe siècle, en citant ceux des artistes qui ont traité les

sujets chrétiens sans toutefois s'y être complètement adonnés, ou sans y avoir réussi parfaitement, comme ceux que nous venons d'étudier avec détail.

PIERRE-PAUL PRUD'HON (1760-1823) reflète curieusement dans ses œuvres le caractère des deux siècles entre lesquels son existence a été partagée. Tout d'abord, sous Louis XVI et le Directoire, il ne peignit que des sujets anacréontiques, particulièrement goûtés par une société amollie et frivole. C'est le Tibulle de la peinture, disaient alors ses contemporains, c'est le peintre des Amours et des Grâces. Plus tard, on aimait à le comparer à André Chénier ; enfin, l'enthousiasme aidant, on lui décerna le titre flatteur de Corrège français. Mais, avec l'Empire, il vint aux sujets héroïques ; avec la Restauration, aux sujets religieux. Curieuse anomalie ! la page qui immortalisera le nom de ce peintre, d'abord si léger, sera une peinture d'allégorie héroïque : *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*. Malheureusement ce chef-d'œuvre est trop étranger à nos études pour que nous puissions l'étudier longuement. L'*Assomption*, qui fut exposée en 1819, eut beaucoup de succès. On remarquait dans ce tableau un sentiment assez pur, des têtes charmantes, des draperies élégamment disposées. Peut-être serait-il facile de critiquer la figure capitale de ce morceau agréable : le visage de Marie, malgré sa beauté, manque de noblesse et de distinction. Le peintre a racheté ce défaut dans un autre ouvrage : *Le Christ en croix,* près duquel se tient la Mère des Douleurs. Celle-ci alors se montre vraiment majestueuse et d'un grand caractère.

PICOT (1796-1868) est un élève de David. C'est dans le style classique de son maître qu'il peignit sur un fond d'or le *Couronnement de la Vierge* qui se trouve à l'église de N.-D. de Lorette à Paris. Il eut la gloire d'être associé à Flandrin pour la décoration de St-Vincent de Paul.

LÉOPOLD ROBERT (1794-1835) est surtout connu par ses *Moissonneurs*. Ce fut un artiste de premier ordre, dont le mérite consiste à faire penser et réfléchir. Sa peinture est surtout évocatrice.

Les frères DEVERIA continuèrent la tradition romantique, à laquelle ils furent initiés dans l'atelier de Girodet. Mais si jamais la gloire n'auréola leurs noms, puisqu'ils ne parvinrent qu'à une notoriété secondaire, l'historien leur doit au moins un souvenir et une mention. EUGÈNE DEVERIA (1805-1865) a donné une *Fuite en Egypte* qui n'est que médiocre ; l'*Assomption* d'ACHILLE (1800-1857) est supérieure. Dans cette œuvre, exposée au Salon de 1836, on ne peut que louer l'arrangement plein de grâce et de goût des divers personnages qui composent cette scène. Combien les anges sont harmonieusement groupés, avec quel charme semblent-ils être disposés à former cette corbeille destinée à transporter aux cieux la reine de l'univers, Marie. Quelle extase est peinte sur les visages angéliques ! Tout est pureté, simplicité et grâce virginale dans le costume et l'attitude de la mère du Christ.

Parmi tous ceux qui ont essayé de renover l'art chrétien au XIXe siècle, une

mention toute spéciale doit être décernée au R. P. HYACINTHE BESSON (1816-1861). C'est le nom d'un religieux dominicain, dont la vie s'est écoulée transparente et pure entre des rives variées en France, en Italie, en Orient et qui, dans les différents postes auxquels il fut appelé, se distingua toujours par la beauté de son intelligence, l'activité de son zèle et le dévouement de sa charité.

Ce moine exemplaire fut un artiste religieux de grande valeur. Lacordaire, qui fut son maître dans l'ascétisme, l'appela un jour dans une de ses lettres « *la miniature d'Angelico de Fiesole* ». — Dans sa jeunesse, le P. Besson se mit à l'école de plusieurs peintres en renom à cette époque ; le plus célèbre fut Paul Delaroche. Mais ce que recherchait notre jeune étudiant, ce n'était point tant les secrets de la pratique que les principes de l'esthétique. Il eut dès lors le bonheur de les formuler avec tant de grandeur et de pureté que plus tard, parfaitement converti et devenu religieux, il n'eut point à les modifier. Dès lors, pour Hyacinthe Besson l'art est un langage pour annoncer et propager la vérité, un enseignement, un sacerdoce, un apostolat de la morale et de la fraternité.



Le Nativité de N.-S. — D'après une aquarelle du P. Besson.

C'est à ce noble programme qu'il restera fidèle et plus tard, Overbeck, ayant à juger l'œuvre du moine artiste à l'église Sainte-Sabine à Rome, s'écriera : « Il y a de la sainteté dans ces tableaux ! »

La *Madone du Rosaire* que le dominicain a peinte dans ce sanctuaire peut avec avantage même supporter la comparaison avec l'œuvre du Sasso Ferrato dont elle est proche.

Chapitre Dix-septième

LES MAITRES CONTEMPORAINS

Conclusion

Sous la double influence de l'atavisme germanique et du romantisme artistique, les tendances archaïsantes, dont nous parlions à propos d'Orsel et de Périn, devaient rencontrer en Allemagne un terrain favorable. C'est là, en effet, qu'elles se développèrent avec le plus de succès et qu'elles atteignirent leur plein épanouissement.

L'art gréco-romain, que les classiques s'étaient efforcés d'implanter dans les pays germaniques, avait toujours gardé un air étranger. C'était un art « dépaysé », un « déraciné ». Tout autre était l'impression faite par les créations de l'art ogival et gothique. En celui-ci on reconnaissait une plante indigène, qui puisait vigoureusement sa sève nourricière dans le sol national.

Ce sentiment a été bien compris par le romantisme qui a ému tous les penseurs vivants au début du XIX[e] siècle.

Mais ce mouvement eut une action plus profonde, plus efficace chez les artistes. Sans doute, pour un grand nombre ce ne fut qu'une manière de penser, une mode, ou une inspiration intellectuelle, une sorte de dilettantisme,

mais pour quelques-uns, comme pour Laurent Studach, Werner, ce fut la cause d'une conversion complète. Frédéric Overbeck (1789-1869) fut de ceux-là. D'autres, en foule, le suivirent. Quelques-uns de ces convertis d'alors étaient des artistes ou des esthètes de la plus haute valeur. Bientôt ils songèrent à remettre l'âme germaine en prières, et pour cela se groupant à Rome, sur ce coin de la terre où la beauté est comme une fleur de piété, ils acceptèrent un programme d'études en parfaite harmonie avec leurs conceptions doctrinales.



Overbeck. — Sainte Famille.
Galerie Schönborn, Vienne.

« Parmi les chrétiens, exercé par les chrétiens, l'art ne peut être conçu que comme chrétien. » Cette maxime, qui résume la pensée d'Overbeck fut une grande ouvrière de nouveautés. Elle modifiait tout ensemble les sujets de tableaux, la technique de l'art, les âmes mêmes des artistes. On rejetait avec

dédain tout ce que l'on pouvait avoir appris aux écoles académiques : les dieux de l'Olympe étaient proscrits, les modèles expulsés de l'atelier, et celui-ci devenu désert ressemblait de plus en plus à une cellule de moine. Ce qu'on voulait peindre surtout, c'étaient des âmes. Le véritable artiste était par définition un fervent chrétien, d'autant plus véritable artiste que plus profondément pieux. Et si, de pieux, il pouvait devenir saint, de converti apôtre, et d'apôtre thaumaturge, quel prodige d'art ne pourrait-il point produire ? (1).

La tentative des « Nazaréens » réussit en partie, car, c'est à leur générosité que l'art allemand dut sa restauration et son rajeunissement.

Quelques-unes de ces peintures, pieuses sans aucune mièvrerie, ont le mérite immense de nous rappeler sans effort les maîtres chrétiens qui ont brillé avant la Renaissance. Ces images, exemptes de naturalisme sensuel et du réalisme grossier, auxquels les époques précédentes nous avaient malheureusement habitués, nous paraissent douées d'une véritable originalité. Elles ne sont cependant que des restaurations et des adaptions d'un passé déjà lointain. Les Vierges d'Overbeck sont du type le plus suave et le plus céleste. La critique les a blâmées cependant, et de fait ces Vierges et tous ces saints, si éthérés, si naïfs manquent de sincérité. Il faut expliquer cela.

Malgré toute la prétention des « Nazaréens » de restaurer le passé chrétien, malgré leurs efforts pour nous rendre dans la mesure du possible un art catholique, dégagé de toute tradition d'école ou de parti, ces hommes n'ont pu s'empêcher d'être ce qu'ils étaient, c'est-à-dire, des hommes du XIXe siècle, des hommes arrivés à une haute culture scientifique, littéraire, artistique ; chez qui le calcul remplace souvent l'enthousiasme, où enfin la foi, malgré la sincérité de ceux qui la professent, n'est plus spontanée. Ils ne s'adressent plus également à des croyants mais à des incrédules, qu'ils veulent toucher et convaincre. Bref, leur naïveté artistique n'est qu'une convention de plus : en d'autres termes, c'est une manière.

Et les manières artistiques laissent en général le spectateur indifférent et froid.

Mais, de plus, l'archaïsme est un pronostic fâcheux dans l'histoire de l'art, car il témoigne toujours du déclin esthétique de la période où il se manifeste. Que désirent, en effet, les artistes : peintres, sculpteurs ou poètes ? Emouvoir et saisir par la production sensible du Beau, c'est pour cela qu'ils s'épuisent en efforts créateurs. D'abord, au début d'une civilisation, ils hésitent et tâtonnent comme des enfants, et ces premiers essais charment comme les bégaiements du nouveau-né ; puis viennent les progrès pareils à ceux de l'adolescence et de la virilité, c'est l'époque des chefs-d'œuvre ; enfin arrive l'âge de la vieillesse, on connaît alors toutes les méthodes, tous les secrets : les artistes

(1) Georges Goyau : *L'Allemagne religieuse*. Tome. I, p. 235.

semblent avoir acquis une souplesse qui tient du prestige : le marbre tremble devant le ciseau du sculpteur, les conceptions musicales et poétiques les plus audacieuses, les plus inattendues, ne surprennent ni n'étonnent plus personne. C'est l'époque de la décadence et du baroquisme. Mais il est des limites que l'on ne peut point franchir. Que faire alors ? Comme la nouveauté semble impossible désormais, on recherche les modèles anciens, pour voir s'ils n'ont point gardé quelque étincelle divine qui redonnera la vie aux créations de l'art. Ce que nous venons de dire est une sorte de loi esthétique qui se reproduit avec une certaine fixité.

La Grèce l'a connue jadis : après Phidias, Zeuxis et Praxitèle, elle a vu l'école archaïsante d'Egine ; Rome, après les accents d'Horace et de Virgile, a entendu les bégaiements affectés d'une école de pédants. Et une fois que l'on est entré dans cette voie, celui qui archaïse davantage semble être le plus en progrès, jusqu'au jour où ces formes surannées s'animeront peu à peu pour donner naissance à un art nouveau.



Cliché B. Külhen, M. Gladbach.
Ecole de Beuron. — La fuite en Egypte.

Nos considérations précédentes s'appliquent non seulement à l'école de Düsseldorf mais aussi à celle des bénédictins de Beuron qui en procède directement. Ceux-ci ont repris à leur compte le système de décoration picturale des Assyriens et des Egyptiens, en le mélangeant avec une imitation évidente de fra Angelico. Ce syncrétisme artistique a trouvé des panégyristes enthousiastes et aussi des détracteurs acharnés. Huysmans s'est montré particulièrement dur pour les pauvres moines. André Pératé prétend ne pouvoir jamais pardonner aux bénédictins d'avoir introduit l'Assyrie et l'Egypte dans la patrie du Beato et du Sanzio. D'autres, au contraire, n'ont vu que la plus haute perfection dans cette double série de fresques monumentales où ces peintres ont retracé la vie de la sainte Vierge et celle du patriarche S. Benoît.

Que faut-il penser au juste de ces fresques et des images qui en sont inspirées ?

Tout d'abord il faut reconnaître que c'est une tentative encore à ses débuts : malgré le soin de ceux qui ont créé cette formule, ils n'ont peut-être pas encore donné la parfaite expression de leur pensée. Il faut dire, ensuite, que c'est

une restauration, et une restauration des plus heureuses de la peinture monumentale et architectonique.

Celle-ci a des lois que l'on ne saurait violer sans méconnaître les principes les plus élémentaires de l'esthétique. Exposons-les simplement.

La peinture monumentale doit s'harmoniser avec l'édifice qu'elle décore : entre elle et le monument, il ne doit point y avoir de contradiction : point de ces perspectives infinies qui ouvrent l'horizon, qui défoncent les murailles et qui donnent l'illusion de l'espace : les hommes n'habitent point le plein air.

On doit se rendre compte que ce que l'on voit n'est bien réellement qu'une peinture.

Les divisions architectoniques seront donc soulignées sobrement, mais non violentées par la disposition des scènes même des personnages, où l'architecture sera toujours la maîtresse incontestée, et comme la rime dans un poème gouverné par la raison, la peinture, considérée comme une esclave, devra toujours obéir.

Sans être faux enfin, le coloris pourra, devra même avoir quelque chose de conventionnel.

Quant au dessin, à la disposition des groupes, ils n'échappent point aux lois ordinaires. Rien n'empêche qu'ils n'atteignent la plus exacte perfection. On pourra cependant styliser les fleurs et les plantes.

Tout ce programme a été pleinement réalisé par l'école bénédictine et, à ce point de vue, elle mérite d'être étudiée avec le plus grand soin. Nier l'intérêt qui s'attache aux tentatives du P. DIDIER LENZ, serait au moins puéril. D'ailleurs ce moine et ses élèves ont laissé en divers endroits des preuves de leur incontestable habileté. Au Mont-Cassin et à Maredsous ils ont peint l'histore de N. B. patriarche S. Benoît, tandis qu'au monastère d'Emmaüs, à Prague, ils ont fait hommage de leur talent à la reine des cieux en y peignant les divers épisodes de sa vie terrestre. Parmi ces diverses séries, il y a quelques morceaux qui méritent incontestablement le nom de chefs-d'œuvre. Nous citerons entr autres *les Adieux de S. Placide à S. Benoît* et une *Piétà*.

Mais est-ce à dire que nous ne voulons adresser à nos confrères que des éloges ? *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. Toutes nos réserves se réduisent à ce seul point : les auteurs du « beuronisme » ont exagéré leur système. Sous prétexte de peinture décorative, ils en ont banni toute vie, toute expression, tout sentiment. C'est froid et hiératique. Il y a de la monotonie dans ces types qui se répètent à satiété ; les lignes des draperies sont trop uniformes : enfin, on s'aperçoit vite que les mannequins d'atelier ont remplacé les modèles. Le coloris conventionnel est plat et quelque peu violent. Il suffit de jeter les yeux sur une image sortie de Beuron pour se convaincre de la justesse de notre critique.

Terminons cependant par une note plus aimable en disant que l'imagerie

bénédictine a rendu un service éminent à la branche de ce pieux commerce en la débarrassant à tout jamais des fades banalités qui la déshonoraient. Désormais, la prétention et le symbolisme alambiqué seront bannis de ces gravures, que l'on traitera avec plus de dignité. On ne dédaignera même plus d'imprimer à ces humbles images un véritable cachet d'art. On sait quel succès a accueilli la *Communion de la Sainte Vierge* d'E. Azambre. Sans doute, le groupe du premier plan n'est point exempt de mièvrerie, les anges contemplatifs du second sont peut-être un peu profanes. Mais quelle grâce charmante dans leur attitude ! quelle pureté dans les lignes ! Comme l'air circule bien dans cette chapelle qui s'ouvre toute grande sur un jardin fleuri, par un large arceau roman ! Les draperies sont bien un peu lourdes, mais les plis tombent avec beaucoup de naturel.



Cliché B. Külhen, M. Gladbach.
Ecole de Beuron. — Piétà.

L'illustration du missel a trouvé dans le le rédemptoriste Schmalzl un véritable maître : un artiste, doublé d'un penseur. L'artiste a pris pour guide Albert Dürer et l'école bénédictine, mais il en a adouci tout ce qui pouvait y être trop raide, trop anguleux. On ne peut que louer l'admirable fermeté et la finesse de ses traits et l'expression qu'il donne à tous ses personnages. Quant au penseur et au théologien, il se révèle par l'ornementation symbolique dont il encadre sa composition principale. Les scènes figuratives et les emblèmes prophétiques de l'Ancien Testament viennent témoigner des promesses divines, réalisées dans le Nouveau. C'est une sorte de concordance pittoresque.

Le souci que nous avons d'offrir un tableau complet de l'art marial, nous engage à poursuivre notre étude, bien que nous puissions être en droit de la terminer ici. Les maîtres, peintres ou graveurs, dont nous venons de parler, ne sont-ils pas ceux qui ont traité avec le plus de respect chrétien, avec plus d'amour aussi, le thème incomparable de la Vierge-Mère ? Mais il faut au moins parler des profanes et des mondains.

Parmi ces derniers, Bouguereau (1825-1905) occupe le premier rang. On a dit de lui qu'il était le meilleur peintre marial de la seconde moitié du XIXe siècle. En tout cas on peut dire qu'il fut à cette époque le plus illustre

peintre français. Son tempérament artistique est bien celui de la race : son coloris comme son dessin en ont toutes les qualités : transparence, agrément, clarté. Bouguereau s'est montré surtout décorateur : il aime le luxe, tout ce qui sent la richesse et la volupté. Ses madones inspirées par Byzance, — mais combien idéalisées, — nous offrent en général un type d'incomparable beauté.

La *Consolatrix Afflictorum*, au musée du Luxembourg à Paris, est son chef-d'œuvre. Mais n'est-ce point une beauté profane ? Nous citerons une *Adoration des Mages*, où la Vierge découvre avec orgueil son divin Enfant ; la *Vierge et saint Jean ; Marie, Reine des Anges :* toutes compositions qui se recommandent par les mêmes qualités techniques, auxquelles on peut adresser les mêmes reproches. La Vierge est d'une beauté imposante, mais trop terrestre ; quant aux anges qui l'entourent, ce ne sont que d'idéales jeunes filles.



BOUGUEREAU. — Consolatrix afflictorum.

La plupart des écrivains catholiques ont jugé avec la plus grande sévérité JAMES TISSOT (1836-1902) et ses tentatives d'orientaliste. Toutefois, il n'est que juste de rendre hommage au talent remarquable du praticien et surtout de l'aquarelliste.

Bornons-nous à rappeler les noms de LUC-OLIVIER MERSON, de GUSTAVE DORÉ, de JEAN BÉRAUD, d'EDOUARD LANDELLE. Tous ces peintres ont échoué dans la représentation de Marie : tantôt ils nous la montrent sous les traits d'une mondaine, tantôt sous ceux d'une paysanne vulgaire. L'idéal religieux fait défaut à ces hommes, si habiles pourtant.

EUGÈNE LENEPVEU (1819-1898) se distingue parmi les peintres de cette catégorie. C'est un de ceux qui ont su interpréter avec le plus de bonheur les scènes évangéliques ou hagiographiques. Formé à l'école de Michel-Ange et de Carrache, il ne s'est point laissé complètement italianiser, mais il est resté français. Son chef-d'œuvre est l'épopée de Jeanne d'Arc au Panthéon.

PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898) a été discuté avec parti pris par un

grand nombre d'amateurs, qui dénigrent tout en lui : coloris, dessin, composition. Des praticiens, en revanche, n'osent parler de lui qu'en se découvrant bien bas et le saluent comme le maître par excellence. Pour nous, nous trouvons également excessifs ces blâmes et ces louanges outrées. Pour juger avec équité cet illustre artiste, il faut se souvenir qu'il voulut être avant tout un décorateur. Il ne faut donc point isoler ses vastes conceptions de leur cadre de pierre .C'est là seulement que ces peintures ont toute leur valeur et leur poésie. Puvis de Chavannes a brossé d'immenses fresques sur les murs du Panthéon parisien, église aujourd'hui profanée de sainte Geneviève, où il retrace la vie de l'illustre bergère, patronne de Paris. C'est ce que le peintre a produit de plus remarquable en fait d'art religieux.



Dagnan Bouveret. — La Vierge verte
Luxembourg, Paris.

Vers 1850 Puvis a peint une *Piétà*. Cette œuvre de jeunesse, qui a reparu dans une exposition rétrospective, en 1911, n'est point marquée du cachet personnel de l'auteur, encore sous l'influence de l'école française classique. Mais telle qu'elle est avec l'attitude et le mouvement des personnages, l'expression des physionomies dans un paysage sombre, c'est une œuvre estimable. C'est toute la contribution que Puvis de Chavannes a apporté à l'art marial.

Dagnan-Bouveret (1852) terminera pour nous la liste des artistes français contemporains. On connaît sa Madone, célèbre sous le nom étrange de *Vierge verte* qui a valu à son auteur la première médaille au Salon de 1889. Certes, si l'on examine cet ouvrage au point de vue du métier, des effets surprenants de lumière et de coloris, si on se laisse séduire par l'éclat du regard fiévreux et passionné de cette jeune femme, qui caresse son enfant, on ne peut que souscrire à l'admiration universelle. C'est là, en effet, une des manifestations les plus suggestives de l'art moderne ; mais qu'y a-t-il de commun entre cette jeune algérienne et la Mère du Sauveur ? Rien, sinon le nimbe légèrement indiqué ? C'est là une peinture qu'on pourrait croire inspirée par le renanisme, où tout en accordant au christianisme un certain idéal, on lui dénie tout caractère surnaturel.



Jos. Janssens. — La sainte Vierge et Véronique.

L'école moderne nous fournira les derniers éléments à notre nomenclature artistique.

André Lens (1730-1822) voulut rénover l'art belge en important dans cette contrée le classicisme français du XVIII[e] siècle ; Portaels (1818-1895) se montra le disciple de Paul Delaroche. Ces essais ne devaient réussir qu'à demi, à cause même de leur manière trop opposée au génie flamand. Sans doute, à leur époque, ils jouirent d'une grande réputation, mais aujourd'hui on semble les réléguer dans un demi oubli.

Leur personnalité est d'ailleurs assez pâle : celle de Wiertz (1806-1865), au contraire, est plus accusée. Ses immenses toiles, conservées dans son atelier de Bruxelles, témoignent de la fougue de son imagination romantique. On ne peut nier que leur auteur est doué d'une puissance créatrice sans égale, mais que cette faculté est maladive, au moins déréglée. Le sens de ces gigantesques compositions est parfois obscur, toujours confus. Toutes ces visions pèsent sur l'esprit et l'imagination comme un cauchemar.



Wiertz. — Madone.
Musée Wiertz, Bruxelles,

Mais, ô surprise ! cet artiste violent et shakespearien a donné quelques tableaux évangéliques ou religieux qu'il a traités avec un art consommé, mais avec une froideur parfaite. Outre une *Fuite en Egypte*, qui se trouve dans l'église des Rédemptoristes de Bruxelles, il existe plusieurs *Madones* signées de son nom qui doivent être jugées ainsi.

Tandis que nombre de peintres contemporains paraissent oublier ce qu'est le christianisme et profanent par leurs audacieuses conceptions la vie de Notre-Seigneur, celle de Notre-Dame et les légendes des Saints, Joseph Janssens et Ernest Wante sont en Belgique les meilleurs représentants de l'art religieux dans ce que celui-ci a de vraiment supérieur.

Ces deux artistes paraissent avoir médité ces paroles profondes d'Ernest Hello :

« L'art est une ascension et à plus forte raison l'art religieux, qui doit pein-

» dre à grands traits, largement, glorieusement l'invincible souvenir et l'in-
» vincible espérance de l'humanité. Il doit veiller auprès du berceau de Jésus-
» Christ, il doit veiller aussi près de son tombeau. Il doit, comme saint Jean,
» veiller sur la Vierge immaculée confiée à ses soins. »

Ces paroles non seulement ont été méditées mais comprises par nos deux peintres flamands modernes. Aussi bien, quelles pages émouvantes n'ont-ils point produit ? Les églises et les cathédrales accueillent avec empressement les pages signées de leurs noms. Non seulement on apprécie le talent qui a été dépensé pour la création de ces tableaux, mais encore et surtout on prie et l'on médite devant eux.



ITTENBACH. — La Vierge aux hirondelles.

La cathédrale d'Anvers, depuis 1910, conserve la *Via matris* de Janssens. Ces sept tableaux, qui nous remettent devant les yeux les douleurs de Marie, sont vraiment de toute beauté. Il faudrait sans doute analyser ici chacun des tableaux qui composent cette série. Il nous faudrait dire comment le peintre a su traduire la douleur de Marie et les sentiments qui animent chacun des personnages.

L'artiste a su obéir aux exigences du naturalisme moderne en mettant dans son œuvre le plus possible de couleur locale, mais en idéalisant le tout par des procédés qui rappellent l'art du moyen âge.

Ernest Wante avait traité le premier ce sujet peignant des douleurs de Marie et avait également pleinement réussi. En juin 1910, le même auteur a exposé un *Crucifiement* que l'on a critiqué assez sévèrement. On a trouvé que le peintre avait fait des efforts sérieux pour se montrer artiste religieux, mais que cette fois sa bonne volonté avait été trahie.

ITTENBACH (1813-1879) fut le continuateur en Allemagne, des traditions d'Overbeck et de l'école de Düsseldorf. Comme son maître, il voulut n'avoir qu'un idéal, celui des vieux maîtres de l'Italie chrétienne, sans s'y asservir toutefois, car déjà sous sa main on sent palpiter une vie nouvelle : Ittenbach, tout en restant chrétien, veut être moderne. Son profil de la Vierge-enfant témoigne de ses tendances et de sa réussite.

L'Italie paraît, elle aussi, se réveiller de son long sommeil et vouloir reprendre dans l'art religieux la place qu'elle occupa si glorieusement jadis. GAGLIARDI a décoré l'église de Saint-Augustin, d'une série de fresques mariales qui ne sont point indignes des peintures de Raphaël qui les avoisinent. Cette œuvre, conçue dans le plus excellent style, fait honneur à l'artiste comme au penseur chrétien. A Sienne vit également un peintre qui s'honore d'être catholique : il s'appelle FRANCHI. On ne se lasse pas d'admirer la sublime expression de son *Immaculée Conception*, chef-d'œuvre digne d'être mis à côté de la *Madone de Saint-Sixte* de Raphaël.

Citons enfin, à Florence, CATANI, élève du précédent : noble caractère qui refuse la gloire et la renommée plutôt que de renoncer à la pureté de son pinceau et à la ferveur de ses convictions.

C'est l'archaïsme aussi qui a renouvelé l'art anglais au XIXe siècle et qui l'a introduit dans la religion d'où jusque là son puritanisme l'avait banni. C'est pourquoi nous n'avons pu donner la moindre place dans cet écrit à des maîtres tels que GAINSBOROUGH, LAWRENCE, HOGARTH, pour ne citer que les plus illustres.



FRANCHI. — L'Immaculée.
Eglise des Pères Servites, Sienne.

Mais sous l'influence de Ruskin, les peintres de la Grande-Bretagne, ont étudié les primitifs italiens : pour rivaliser avec eux, ils ont créé l'école « préraphaélite », dont Botticelli leur a semblé être le prototype. BURNE-JONES (1833-1898) est le meilleur représentant de cette école qui a eu un immense retentissement en Angleterre. Les contrées du continent n'ont pas échappé à cette séduction. Le nom de Burne-Jones est désormais un de ceux qu'il est de bon ton de ne point ignorer et que l'on est toujours admis de citer. Quant au secret de ce succès universel et mondial, il est dans la manière symbolique, subtile et raffinée et

quelque peu morbide de ce peintre : l'âme contemporaine a trouvé en lui l'expression parfaite de ses aspirations indéfinies vers le vague...

De plus, l'artiste anglais fut le peintre attitré des Ruskiniens, de ces aimables utopistes qui voudraient nous ramener dans une Salente idéale, où le Beau ne serait que la plus touchante manifestation de la vérité, comme la



Les sept Saints Fondateurs, *O. S. M.*
Apparition du Vendredi-Saint, 1210. (Tableau de Catani)

plus engageante pratique du bien et de la vertu. Pour réaliser ce rêve, il nous faudrait quitter nos cités modernes, toujours plus envahies par un industrialisme dur et mercantile, toujours plus obscurcies et souillées par les fumées de l'usine. et revenir à un état social plus amène et plus doux, parce que plus rapproché de la nature. Les *Golden Stairs,* « LES ESCALIERS D'OR » symbolisent cet exode des cités et ce retour vers les campagnes et les forêts embau-

mées. « Dans un cadre étroit et haut, on voit un escalier doré, sans rampe, comme un escalier de songe, qui s'élève en spirale d'un rez-de-chaussée qu'on ignore, vers un étage qu'on ne voit pas. Des jeunes filles aux tuniques légères en descendent les degrés, tenant les unes des voiles, les autres des cymbales,



BURNE-JONES. — Le petit roi d'amour.

les autres des tambourins, d'autres des trompettes. Leurs pieds nus se posent sur les marches d'or et les doigts de leurs mains nues sur les cordes d'argent des luths. Çà et là, une tête se retourne comme pour un regret, des yeux se regardent comme pour un secret, des fronts se plissent comme pour un problème... (1) ».

(1) Maurice de la Sizeranne. — *Religion de la Beauté*

Mais que les rêves ruskiniens vers l'idéale chimère ne nous entraînent plus au-delà de nos pieux horizons ! Il nous faut dire un mot du tableau où Burne-Jones a représenté la Madone. Il s'agit d'une *Adoration des Mages,* plus connue sous le nom de *Star of Bethléem,* l'*Etoile de Bethléem.* C'est une nouvelle interprétation d'un sujet mille fois traité. En dehors de la Madone, du divin Enfant et des rois mystérieux qui lui offrent leurs dons, l'archange Gabriël trouve ici sa place. Les ailes repliées, les mains jointes, il semble se reposer et venir des cieux pour contempler ce triomphe du Roi des rois. Le soleil qui brille fait épanouir les lys blancs et les roses rouges du premier plan. Telle est cette composition, qui est, dit-on, la plus vaste aquarelle qu'on ait jamais peinte : elle a douze pieds de long sur huit de haut. Si les connaisseurs admirent cette peinture comme œuvre d'art, ils ne peuvent s'empêcher de la trouver dépourvue de tout sentiment religieux. La Vierge est surtout défectueuse, on a voulu la faire ascétique et l'on n'a réussi qu'à la faire étrange et revêche.

***

Nous sommes désormais à la fin de notre tâche. Presque tous les grands noms dont s'honore l'histoire artistique ont passé devant nos yeux et nous nous sommes efforcés de caractériser en quelques mots précis leur génie, leurs principaux chefs-d'œuvre et parfois leurs défectuosités. Avant de terminer ces pages, que nous avons voulu tracer en l'honneur de notre Mère du ciel, nous pouvons nous demander dans quelle école, et dans quelle nation, quel peintre a su le mieux nous donner l'idée la moins imparfaite de sa surnaturelle beauté.

Question ardue et qu'il nous est encore aujourd'hui presque impossible de résoudre. Constatons seulement que les plus habiles artistes, dessinateurs ou coloristes, semblent avoir échoué dans ce difficile problème. Les siècles primitifs, plus croyants et plus aimants, paraissent avoir le mieux réussi, du moins en ce qui concerne l'expression idéale, s'ils n'ont point été aussi favorisés pour l'habileté.

Qui sera donc le PEINTRE DE MARIE par excellence ? Pour le réaliser, il faudrait que le Créateur réunît en un seul homme les dons les plus divers, qu'il dotât ce mortel fortuné de la piété mystique d'un fra Angelico, jointe au génie d'un Murillo et d'un Raphaël ! C'est alors que nous aurions des images dignes de l'Incomparable Vierge, et cette contemplation réaliserait tous les vœux d'un poète qui voulait :

« De l'art et de la foi déployer les deux ailes ».

Et nous porter ainsi :

« De l'image à l'idée, et de la terre aux cieux ! »





Regina Servorum Tuorum.
Ancienne peinture de Giovanni di Piero (1435)
dans l'église des P.P. Servites de Sienne.

TABLE DES PEINTRES ET DES ÉCRIVAINS CITÉS

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE

TABLE DES GRAVURES HORS-TEXTE

Des presses de
ACH. DE SEYN-DE KNOOP
Rue longue des Chevaliers, 47-49
ALOST

CE.

